میراجی

میراجی صدی : منتخب مضامین

مرتّبین :

ڈاکٹر رشید امجد

ڈاکٹر عابد سیال

میراجی

(۱۹۱۲ء تا ۱۹۴۹ء)

میراجی صدی: منتخب مضامین

مرتبین:
ڈاکٹر رشید امجد
ڈاکٹر عابد سیال

مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد
۲۰۱۰ء

سلسلہ مطبوعات مقتدرہ: ۵۱۷
عالمی معیاری کتاب نمبر: ۲-۲۶۳-۴۷۴-۹۶۹-۹۷۸ ISBN

طبع اول.................................. ۲۰۱۰ء
تعداد.................................. ۲۵۰
قیمت.................................. ۳۴۰ روپے
فنی تدوین.................................. حمید قیصر
ترتیب و صفحہ بندی.................................. حاجی غلام مہدی
اہتمام طباعت.................................. تجمل شاہ
مطبع.................................. ایس ٹی پرنٹرز، راولپنڈی
ناشر.................................. **افتخار عارف**
(صدر نشین)
مقتدرہ قومی زبان
ایوانِ اُردو، پطرس بخاری روڈ
ایچ۔۸/۴، اسلام آباد، پاکستان۔
فون: ۹۲۵۰۳۱۱-۱۲-۱۳-۰۵۱
ای میل: nlapak@apollo.net.pk

پیش لفظ

محمد ثناءاللہ ثانی ڈار، میراجی (۲۵۔مئی ۱۹۱۲ء تا نومبر ۱۹۴۹ء) کا شمار جدید اردو شاعری کے بنیادگزاروں میں ہوتا ہے۔ میراجی کی شاعری، ان کی تنقید، ان کے ترجمے اردو ادب میں بعد از اقبال ادبی منظرنامے میں انتہائی اہمیت کے حامل ہیں۔ ہماری کم نصیبی کہ ہم نے میراجی پر اس طرح توجہ نہیں دی جس کا وہ بجا طور پر استحقاق رکھتے تھے۔ ان کی شخصیت اور ان کی ذاتی زندگی کے بارے میں سچی جھوٹی کہانیاں تو زیر بحث آتی رہیں مگر ان کے ادبی کام پر جم کر نہیں لکھا گیا۔ وہ تمام و کمال شاعر تھے، بے مثل نقاد تھے، انتہائی کامیاب مترجم تھے، حلقہ اربابِ ذوق کے بانیوں میں تھے نئے ادب کی تحریک کے داعیوں میں تھے اور تمام شعبوں میں ان کی خدمات نمایاں نظر آتی ہیں۔ لوحِ ایام پر میراجی کے ابد کنار قلم سے بنائے ہوئے زرکار نقوش اک نئی صبح حقیقت کا پتہ دیتے ہیں، سو ہم پر واجب آتا ہے کہ ہم اس جہان تازہ کی بشارت سنانے والے کی خدمات کا کھلے دل سے اعتراف کریں۔

میراجی کی ولادت کو اب سو برس ہونے کو آئے ہیں۔ ہم نے چاہا کہ اب تک میراجی پر جو تنقیدی نوعیت کا کام ہوا ہے اس کو پیش نظر رکھ کر ایک انتخاب شائع کیا جائے۔ اردو کے ممتاز محقق اور میراجی پر اختصاصی مطالعہ رکھنے والے سکالر ڈاکٹر رشید امجد اور ان کے رفیق کار، شاعر اور نقاد ڈاکٹر عابد سیال نے بڑی محنت اور توجہ سے مقتدرہ کے لیے پیش نظر کتاب مرتب کی ہے۔ ہم مرتبین کے بے حد احسان مند ہیں اور یقین کرتے ہیں کہ میراجی کی ادبی خدمات اور شخصیت کی تفہیم میں یہ کتاب ایک حوالے کی حیثیت حاصل کرے گی اور عوامی حلقوں کے ساتھ طلبا و طالبات میں بھی مقبول ہوگی۔

افتخار عارف

دیباچہ

جدید اردو نظم تیس کی دہائی میں جن نئی فکری وفنی کروٹوں سے آشنا ہوئی، ان کے اظہار اور انھیں اردو مزاج سے ہم آہنگ کرنے والوں میں میراجی کی انفرادیت دو سطحوں پر ہے۔ اوّل یہ کہ انھوں نے جدید نظم گووں کو مصرعہ لکھنے، اسے مناسب طریقے سے توڑ کر اگلے مصرعے سے اس طرح ہم آہنگ کرنے کا فن سکھایا کہ معنویت کی اکائی بھی قائم رہے اور آہنگ بھی نہ ٹوٹے۔ دوم یہ کہ انھوں نے اپنے تجزیاتی مطالعوں سے اردو قاری میں، جو غزل کی غنائیت کی وجہ سے ہمیشہ اسکے بہت قریب رہا، نظم کو پڑھنے اور سمجھنے کا ذوق پیدا کیا۔ نیز نظم کی تفہیم کے فن کی اہمیت کو بھی اجاگر کیا۔ میراجی نے اپنے تجزیاتی مطالعوں کے ساتھ ساتھ اپنی دیگر تنقیدی تحریروں سے اردو میں نفسیاتی تنقید کی بنیاد رکھی۔ حلقہ ارباب ذوق کی معیار بندی اور اسے ایک دبستان بنانے میں ان کا کردار ایک الگ جامع مطالعہ کا متقاضی ہے۔

میراجی ایک ہمہ جہت شخصیت تھے۔ اپنی شخصیت کی پُراسراریت سے قطع نظر وہ ادب کے بہت ہی سنجیدہ قاری تھے اور اردو ہندی کے علاوہ دنیا کی کئی دوسری زبانوں کی شاعری پر ان کی گہری نظر تھی۔ ادب سے ہٹ کر انھوں نے بسنت سہائے کے نام سے جن سماجی، سیاسی اور اقتصادی موضوعات پر مضامین لکھے، وہ اپنی جگہ اہمیت کے حامل ہیں۔ اس کتاب میں میراجی کے ادبی کارناموں پر توجہ دی گئی ہے اور کوشش کی گئی ہے کہ ان کی شخصیت کے تفصیلی مطالعے کے ساتھ ساتھ ان کی ادبی شخصیت کے مختلف گوشے بھی اس طرح سامنے آئیں کہ میراجی کے ادبی مقام اور ان کی اہمیت کا تعین ہو سکے۔

مرتبین

فہرست

ڈاکٹر رشید امجد

میراجی کا خاندان، سوانحی حالات، شخصیت

میراجی کا اصلی نام محمد ثناء اللہ ڈار تھا۔[1] ان کے والد منشی مہتاب الدین ریلوے میں اسسٹنٹ انجینئر تھے۔ منشی مہتاب الدین نے دو شادیاں کیں۔ پہلی بیوی حسین بی بی سے دو لڑکے پیدا ہوئے۔ ان کے نام محمد عطاء اللہ ڈار اور محمد عنایت اللہ ڈار ہیں۔ حسین بی بی کے انتقال کے بعد منشی مہتاب الدین نے ۱۹۱۰ء میں زینب بیگم المعروف سردار بیگم سے شادی کی۔ زینب بیگم سے سات اولادیں ہوئیں۔

۱۔محمد ثناءاللہ ڈار (میراجی)، ۲۔عزیز ثریا، ۳۔محمد اکرام اللہ کامی (لطفی)، ۴۔انعام اللہ کامی
۵۔محمد شجاع اللہ نامی، ۶۔محمد ضیاء اللہ، ۷۔محمد کرامت اللہ

میراجی کے بڑے بھائی محمد عنایت اللہ ڈار کا مرتب کیا ہوا شجرہ یوں ہے:

یوسف ڈار

فاضل ڈار

رحمت خان (پیشہ زمینداری)	رجب خان (شادی نہیں کی بلند پایہ عالم دین)	لڑکا (اولاد نہیں چھوڑی راجہ اٹاری کے ہاں رسالدار تھے	لڑکا مہاراجہ رنجیت سنگھ کے وقت میں تھانیدار تھے

ولی داد خان	محمد دین	امام دین	اللہ داد خان	سمندر خان

عمر بی بی	منشی نظام دین	منشی قائم دین	منشی محمد مہتاب الدین پہلی شادی چچازاد بہن حسین بی بی سے ہوئی ان کی وفات کے بعد دوسری شادی مزنگ کے منشی رحیم بخش کی لڑکی زینب سردار سے ہوئی

آصفہ، محمد عطاء اللہ، یٰسین محمد، عنایت اللہ، لڑکی، محمد ثناء اللہ ڈار (میراجی)، عزیز ثریا، محمد اکرام اللہ (لطفی)، محمد انعام اللہ، شجاع اللہ، محمد ضیاء اللہ، محمد کرامت اللہ۔

میرا جی کے آباء و اجداد ڈوگرہ راج میں کشمیر کے ایک گاؤں کاروٹ سے ہجرت کر کے پنجاب کے گاؤں اٹاوہ ضلع گوجرانوالہ میں آباد ہوئے تھے۔ یہ مہاجرین میرا جی کے پانچویں، چوتھے اور تیسرے دادا، اللہ داد خان، یوسف ڈار اور فاضل ڈار تھے۔ یوسف ڈار نے اپنی ذہانت اور محنت سے گاؤں میں اچھا مقام حاصل کر لیا تھا۔ فاضل ڈار کے بیٹے اور میرا جی کے پردادا رحمت ڈار تھے۔ ان کی رہائش اٹاوہ میں تھی۔ میرا جی کے دادا ولی داد خان اور والد منشی محمد مہتاب الدین ریلوے کے ٹھیکیدار تھے۔ ایک بار اپنے کاروبار میں سخت نقصان ہو گیا اور وہ کوڑی کوڑی کے محتاج ہو گئے۔ ٹھیکے ختم ہو گئے۔ انگریز انجینئر نے از راہ ہمدردی منشی مہتاب الدین کو ریلوے میں اسسٹنٹ انجینئر بھرتی کر لیا۔ [۲] منشی مہتاب الدین مستقل طور پر لاہور آ گئے۔ پہلے صفاواں والا چوک میں گھر لیا، پھر مزنگ میں منتقل ہو گئے۔ [۳] شاہد احمد دہلوی کے مطابق:

> ''میرا جی کے والد برج انسپکٹر تھے۔ نہایت پابند شرع اور پانچوں وقت نمازی، ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد اپنی زندگی انجمن حمایت اسلام کی خدمت میں گزار دی''۔ [۴]

ریٹائرمنٹ کے بعد منشی صاحب مستقل لاہور آ گے۔ آخری عمر میں بینائی کمزور ہو گئی تھی۔ آپریشن ہوا لیکن آنکھیں ٹھیک نہ ہو سکیں۔ گرنے سے ریڑھ کی ہڈی پر چوٹ لگ گئی جس کی وجہ سے آخری عمر میں انھیں کافی اذیت اٹھانا پڑی۔ آخری عمر میں وہ نارمل بھی نہیں رہے تھے۔ اکثر بہکی بہکی باتیں کرتے۔ [۵] اس زمانے میں گھر کی مالی حالت بھی مخدوش تھی۔ کمانے والا ایک ہی شخص تھا محمد عنایت اللہ ڈار، ان ہی کی کمائی پر گھر کا خرچہ چلتا تھا۔ منشی صاحب کو ریٹائرمنٹ پر جو رقم ملی تھی اس سے انھوں نے مولانا صلاح الدین احمد کے ساتھ مل کر ایک ایڈورٹائزنگ ایجنسی کھولی تھی۔ مولانا کے خاندان سے ان کے پرانے مراسم تھے۔ یہ ایجنسی چل نہ سکی اور سارا سرمایہ ڈوب گیا۔ منشی صاحب بڑے دل شکستہ ہوئے اور مولانا کے خاندان سے ان کے مراسم خاصے خراب ہو گئے،

یہاں تک کہ معاملہ عدالت میں جا پہنچا کیونکہ منشی صاحب کا خیال تھا کہ ان کے ساتھ دھوکا کیا گیا ہے۔ ان کی اولاد بھی کچھ بہتر نہ نکلی، خاص طور پر میرا جی سے ان کی توقعات پوری نہ ہوئیں۔ جب میرا جی نے ''ادبی دنیا'' میں شمولیت کی تو منشی صاحب نے بڑا برا منایا، لیکن میرا جی نے انھیں یہ کہہ کر چپ کرا دیا کہ ''یہ پیسا تو ہمارا ہی ہے''(۶) میرا جی کے چھوٹے بھائی محمد اکرام اللہ کامی نے بھی اس کی تصدیق کی ہے کہ ''میرا جی'' ادبی دنیا میں ابا جان کی مرضی کے خلاف کام کر رہے تھے۔''(۷)

میرا جی کا سن پیدائش مختلف تذکرہ نگاروں، ان کے بھائی کامی اور انوار انجم کی روایت کے مطابق ۱۹۱۲ء(۸) ہے۔ انوار انجم نے ان کے بھائی کامی کے حوالے سے ان کی جائے پیدائش ہالوں (نزد چمپانیر) گجرات بتائی ہے۔(۹) وجیہہ الدین احمد کے مطابق میرا جی ۲۵ مئی ۱۹۱۲ء کو محلّہ بلوچاں مزنگ لاہور میں پیدا ہوئے۔(۱۰) خود میرا جی نے ایم۔ اے لطیف کے نام ایک خط میں جو ۱۹۴۶ء میں لکھا گیا اس تاریخ کی تصدیق کی ہے۔

> ''۲۵ مئی کو بندے حسن کی سالگرہ تھی، لیکن افسوس کہ ۳۴/۳ (اجی بوتل) پر
> وہ اکیلے منائی گئی۔ اب بندے حسن مبلغ چونتیس سال (Thirty Four)
> کے ہو گئے ہیں۔''(۱۱)

میرا جی کے اس بیان سے تاریخ اور سن دونوں کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ وہ ۲۵ مئی ۱۹۱۲ء کو پیدا ہوئے۔ ان دنوں ان کے والد گودھرہ ضلع پنج محل گجرات کاٹھیاواڑ میں بحیثیت اسسٹنٹ انجینئر ریلوے کام کر رہے تھے۔ میرا جی کی جائے پیدائش لاہور ہی ہے۔ میرا جی کے والد ملازمت کے سلسلے میں اکثر تبدیل ہوتے رہتے تھے اور یوں بھی پنجاب کے کشمیری گھرانوں میں یہ رواج ہے کہ بچے خصوصاً پہلے بچے کی ولادت بیوی کے میکے میں ہوتی ہے اس لیے میرا جی کی والدہ بیٹے کی پیدائش سے پہلے لاہور آ گئی تھیں۔ میرا جی پندرہ ماہ کی عمر میں والدہ کے ساتھ گجرات پہنچے۔ ان کے والد کافی عرصہ تک گجرات ہی میں مختلف مقامات پر فائز رہے۔ جبکہ میرا جی چھ برس کے

تھے تو ان کے والد کا تبادلہ اپاوہ گڑھ کے دامن میں واقع قصبے ہالوں میں ہوا۔ یہیں میرا جی نے با قاعدہ تعلیم کا آغاز کیا اور سکول میں داخل ہوئے۔ انوار انجم کے مطابق اس وقت ان کی عمر سات سال تھی۔ (۱۲) خود میرا جی نے اس زمانے کو طفلی کا زمانہ کہا ہے۔ اپنے نامکمل سیلف پورٹریٹ میں لکھتے ہیں:

''میرے زمانہ طفلی میں ابا جان بندھیا چل سے آگے گجرات کاٹھیاواڑ کے علاقے میں ملازم تھے۔ یہ وہی علاقہ ہے جس میں کچھ عرصہ کے لیے مہارانی میرا بائی بھی اپنے گیتوں کا جادو جگانے آئی تھیں، لیکن بچپن میں زمین کے اس حصے میں مجھے ان گیتوں کا سامنا نہیں ہوا۔ ہمارے والد وہاں ایک چھوٹی لائن پر اسسٹنٹ انجینئر تھے۔ مشہور تاریخی مقام چمپا رمز کے قریب (ہالوں میں) ہم رہا کرتے تھے۔ جہاں سے چار پانچ میل ہی دور اپاوا گڑھ کا پہاڑ تھا جس کی چوٹی پر کالی کا ایک مندر تھا۔ ہمارے بنگلے کے صحن سے یہ پہاڑ دکھائی دیتا تھا۔ میرا ایک مصرع ہے:

پربت کو اِک نیلا بھید بنایا کس نے دوری نے

لیکن یہ پہاڑ کا منظر نزدیک ہوتے ہوئے بھی میرے لیے ایک نیلا بھید تھا، ایک ایسا راز جس کی دل کشی ذہن پر ایک گہرا نقش چھوڑتی ہے۔'' (۱۳)

میرا جی کے والد منشی محمد مہتاب الدین خود بھی شاعر اور ڈرامہ نگار تھے۔ مہتاب تخلص کرتے تھے (۱۴)۔ جب میرا جی سات سال کے تھے تو گجرات میں قحط پڑا۔ اس وقت ان کے والد نے دو ڈرامے لکھے اور انھیں اسٹیج کیا تا کہ ان کی آمدنی سے متاثرین قحط کی امداد کی جا سکے۔ ان ڈراموں میں میرا جی نے بھی حصہ لیا۔ میرا جی کے بھائی محمد عنایت اللہ ڈار کا کہنا ہے کہ:

''یہ پہلا موقع تھا کہ میرا جی نے ادب اور آرٹ کو نزدیک سے دیکھا'' (۱۵)

''اسی دوران منشی محمد مہتاب الدین کا تبادلہ بوستان (بلوچستان) ہو گیا۔ میرا جی اپنی

والدہ اور دیگر اہل خانہ کے ساتھ لاہور آ گئے۔ کچھ دن مزنگ میں رہے اور پھر والد
کے پاس بوستان چلے آئے۔ میراجی نے اس کا ذکر یوں کیا ہے ''والد کی ملازمت
کے سلسلے میں چند ماہ بلوچستان کے کہستانی ماحول میں بھی گزرے۔''(١٦)

تھوڑے عرصہ بعد منشی محمد مہتاب الدین بلوچستان سے بکھر تبدیل ہو گئے۔ وجیہہ الدین احمد کے مطابق ''میراجی تعلیم کی خاطر لاہور آ گئے جہاں انھیں باغبان پورہ سکول میں داخل کرا دیا گیا۔ اس زمانے میں وہ اپنے بڑے بھائیوں میں عطاء اللہ ڈار اور محمد عنایت اللہ ڈار کے ساتھ میکلیگن انجینئر کالج کے بورڈنگ ہاؤس میں رہتے تھے''(١٧)۔ لیکن یہ بیان درست نہیں کیونکہ میراجی سکھر سے فوراً لاہور نہیں آئے بلکہ کچھ عرصہ وہاں ریلوے پنجابی سکول میں پڑھتے رہے۔ ان کے والد اس سکول کے سیکرٹری تھے۔ میراجی یہاں چھٹی جماعت میں داخل ہوئے۔ اس کی تصدیق ان کے بھائی کامی نے بھی کی ہے۔

> ''ریلوے پنجابی سکول سکھر میں جس کے ابا جان سیکرٹری تھے ہم داخل ہوئے۔ ثناء
> بھائی ان دنوں چھٹی جماعت میں پڑھتے تھے۔''(١٨)

سکول کے عرصہ میں انھیں شاعری اور کرکٹ سے دلچسپی تھی۔

> ''انھیں کتابوں کا بہت شوق تھا۔ ان کے پاس جب بھی پیسے ہوتے وہ کتابیں
> خریدتے، یہاں تک کہ تھوڑے ہی عرصہ میں ثناء اللہ بھائی کی لائبریری میں چار
> پانچ سو کے قریب کتابیں اکٹھی ہو گئیں۔''(١٩)

وہ سکول کے ڈراموں میں بھی حصہ لیتے تھے۔ موسیقی سے بھی لگاؤ تھا اور سکول کی ادبی مجلس کے سیکرٹری بھی تھے۔ سکھر سکول کے سالانہ جلسہ میں انھیں انعام بھی ملا تھا۔

> ''سکول کے ڈراموں میں پارٹ بھی لیتے تھے اور اسی سلسلے میں انھوں نے سکھر
> سکول کے سالانہ جلسے میں انعام بھی حاصل کیا تھا۔ انھیں گانے کا بہت شوق تھا اور

بچپن میں بہت اچھا گایا کرتے تھے۔ وہاں ایک ادبی مجلس بھی بنی ہوئی تھی جس کے وہ سیکرٹری تھے''۔ (۲۰)

سکھر کے بعد وہ کچھ عرصہ جیکب آباد میں رہے۔

''یہاں ثناء بھائی اور میں ایک سندھی سکول میں پڑھتے تھے۔''(۲۱)

جیکب آباد سے میراجی ڈھابیجی (۲۲) آ گئے۔ یہاں ان کا کمرہ علیحدہ تھا۔اس کمرے میں چاروں طرف کتابیں، رسالے اور اخبارات ہر قسم کے اُردو اور انگریزی اور انگریزی رسالوں میں سے ورق پھاڑ پھاڑ کر تصویریں انبار در انبار نظر آتی تھیں۔''(۲۳) لیکن انھیں یہاں کی رہائش پسند نہ آئی اور انھوں نے چھپ کر لاہور جانے کی کوشش کی مگر پکڑے گئے۔

''ڈابھیجی کی رہائش شاید ثنا بھائی کو پسند نہ تھی کیونکہ انھوں نے چھپ کر یہاں سے لاہور جانے کی کوشش بھی کی لیکن پکڑے گئے۔''(۲۴)

مگر جب انھوں نے زیادہ اصرار کیا تو لاہور بھیج دیا گیا۔اپنے نامکمل سیلف پورٹریٹ میں میراجی نے اس کی تصدیق کی ہے۔

''زندگی کی بدلتی کیفیتیں مجھ کو سندھ کے مختلف مضافات میں بھی لے گئی ہیں، لیکن یہاں صرف جگہیں قابل ذکر معلوم ہوتی ہیں۔ایک سکھر میں دریائے سندھ کا منظر، جس کے کنارے پر کچھ عرصہ بیٹھے رہنے کے بعد بعض دفعہ دریا کی ہستی ایک لیٹے ہوئے عفریت کی مانند محسوس ہوتی تھی، ایک ایسا عفریت جس میں ہیبت بھی ہو اور دلکشی بھی۔ دوسرا کراچی کے ماحول سے ۳۷ میل دور دابے کا مقام جو ایک پھیلا ہوا اونچا سبزے سے بھرا میدان کہیں کہیں خشک جھاڑیاں یا خشک چست قد پیڑ۔ایک طرف سامنے چار پانچ میل کے فاصلے پر سمندر کے ساحل کی دھندلی لکیر اور یہیں ساحل پر شمالی ہند کے عاشق پنوں کی محبوبہ سسی کا باغ، معلوم نہیں یہ باغ محض

روگائیت ہے یا حقیقت اور اس ماحول میں ہمیشہ سمندر کی طرف سے آتی ہوئی تند ہوائیں۔ یہاں سے میرے ذہن پر حرف اُداسی، بیزاری اور ویرانی کے نقش ہوئے کیونکہ اول یہاں رہنا میری مرضی کے خلاف تھا، دوسرا شہری زندگی کی یہاں کوئی بات نہ تھی اور بنگلے کے پاس سے گزرتی ہوئی مسافر گاڑی کی کھڑکیوں سے جھانکتے ہوئے چہرے،ہی ایک تسکین کا سامان تھے۔''[۲۵]

اس بے زار، ویرانی، اُداسی اور ''مرضی کے خلاف'' رویے نے میرا جی کو ڈھابے جی سے لاہور پہنچا دیا، جہاں وہ مزنگ ہائی سکول میں نویں جماعت میں داخل ہو گئے۔ یہاں ان کے کئی دوست بن گئے جن میں دین محمد، نذیر سامری اور بشیر احمد شامل ہیں۔اس زمانے میں میرا جی خود بھی شعر کہتے تھے اور ''ساحری'' تخلص کرتے تھے۔جس کمرے میں ان کی رہائش تھی اس کا نام انھوں نے ''ساحر خانہ'' رکھا ہوا تھا۔میرا جی اپنے اشعار اور مضامین پمفلٹ کی صورت میں خوش خط لکھتے،جن کے آخر میں لکھا ہوتا۔

''ہینڈ پرنٹنگ پریس میں چھپا اور ساحرانہ سے شائع ہوا۔''[۲۶]

پھر یہ پمفلٹ دوستوں میں تقسیم کرتے۔

میرا جی جب میٹرک میں پہنچے تو وہ واقعہ پیش آیا جس نے انھیں محمد ثناءاللہ ڈار سے میرا جی بنا دیا یعنی ان کی ملاقات میرا سین سے ہوئی۔ میرا سین سے ان کی ملاقات کے بارے میں کئی روایتیں ہیں، وجیہہ الدین احمد کے مطابق:

''جب میرا جی میٹرک میں تھے تو ایک دن وہ اور سلیم سوز پنجاب یونیورسٹی کے ہاکی گراؤنڈ میں بیٹھے ہوئے تھے ان کے قریب سے دو بنگالی لڑکیاں میرا سین اور پروتما داس گپتا گزریں۔اسی لمحے ان کی زندگی میں تبدیلی آ گئی۔''[۲۷]

شاد امرتسری نے اسے ذرا مختلف طریقے سے بیان کیا ہے:

''جب وہ میٹرک میں پڑھتے تھے تو مزنگ میں ایک بنگالی افسر آ کر رہے، ان کی ایک سانولی سلونی لڑکی تھی جس کا نام میرا سین تھا۔ ثناء کو وہ لڑکی بہت بھائی مگر ثناء صاحب نے اس سے کبھی بات تک بھی نہ کی اور فقط دور سے دیکھتے رہے۔''(۲۸)

محمود نظامی نے اس واقعہ کا زمانی تعین بہت بعد کے زمانے میں کیا ہے۔ وہ میرا جی کی میرا سین سے ملاقات کے واقعہ اور جگہ کو بھی مختلف حوالے سے بیان کرتے ہیں:

''میٹرک کرنے کے بعد بعض وجوہ کے سبب میرا جی کالج میں داخلہ نہ لے سکے۔ اتفاق سے ان کے دوستوں میں ایک صاحب ایسے بھی تھے جنہیں وہ افسانہ نویس بنانے کی بڑی آرزو رکھتے تھے۔ انھیں ادبی مشورے دینے کے لیے یہ کبھی کبھی ان کے کالج میں جانکلتے۔ ان صاحب کی سیٹ کے برابر ایک بنگالی لڑکی بیٹھا کرتی تھی جس کا نام میرا سین تھا۔ ثناء اللہ نے اس لڑکی کو نہ جانے کس عالم میں دیکھا کہ وہ ہمیشہ کے لیے اس پر مر مٹے۔''(۲۹)

میٹرک پاس کر لینے کے بارے میں محمود نظامی کا بیان درست نہیں۔ میرا جی نے میٹرک کا امتحان تو ضرور دیا مگر اس میں کامیاب نہ ہوئے۔ الطاف گوہر نے بھی اس امر کی تصدیق کی ہے:

''انہی دنوں انھوں نے میٹرک کا امتحان دیا مگر ایسے عالم میں ظاہر ہے امتحان کیا دیا جا سکتا تھا چنانچہ وہ ہر پرچے پر صرف اپنا رول نمبر لکھ کر چلے آتے رہے۔ شاید یہ بھی کہ میرا جی سنبھالے نہ سنبھل سکے۔ ان کی ہر بات بدل گئی۔ گویا انھوں نے ایک نیا جنم لیا ہے''۔ (۳۰)

ان کے والد نے جب یہ دیکھا کہ وہ پڑھنے میں دلچسپی نہیں لیتے تو انھیں اپنے ایک دوست ڈاکٹر نظام الدین کے پاس ہومیو پیتھک تعلیم حاصل کرنے کے لیے بھجوا دیا'' میرا جی نے ہومیو پیتھک میں اچھی مہارت بہم پہنچائی لیکن تجارتی فائدہ نہ اُٹھایا، صرف اپنے اور اپنے گھر والوں یا

دوست احباب کے علاج تک اس پیشے کو محدود رکھا۔''(۳۱)

شاہد احمد دہلوی نے میرا سین سے ان کی ملاقات کے واقعے کو ذرا مختلف طریقے سے بیان کیا ہے:

''میرا جی کے ایک ہم جماعت کا مکان کنارڈ کالج لاہور سے ملا ہوا تھا۔ صرف ایک دیوار بیچ میں تھی۔ میرا جی اور ان کے چند اور ہم جماعت اس گھر میں جمع ہوتے، پیتے پلاتے اور دیوار میں ایک سوراخ کر کے اس میں کالج کی لڑکیوں کو تکا کرتے، انھیں لڑکیوں میں میرا سین بھی تھی جس پر میرا جی لوٹ گئے۔''(۳۲)

میرا سین ایف سی کالج میں پڑھتی تھی اور میرا جی وہاں محمود نظامی کے مطابق جس دوست سے ملنے جاتے تھے اور ''جنھیں وہ افسانہ نویس بنانے کی بڑی آرزو رکھتے تھے'' ان کا نام اے ڈی فرزوق تھا۔ اخلاق احمد دہلوی نے ان سے اپنی ملاقات کا حال تفصیل سے بیان کیا ہے:

''میرا جی کے وطن پہنچ کر اتفاق سے میری ملاقات ایک ڈاکٹر صاحب سے ہوئی۔ ان ڈاکٹر صاحب کا نام اے ڈی فرزوق ہے۔ یہ اچھرے میں ہومیو پیتھک علاج کرتے ہیں۔ میں نے انھیں پنجابی لہجے میں اُردو بولتے دیکھ کر پوچھا، آپ پنجابی کیوں نہیں بولتے۔ ڈاکٹر اے ڈی فرزوق نے جواب دیا میں اپنے ایک دوست کی یاد میں اُردو بولتا ہوں۔ میرے وہ دوست بھی یہیں کے رہنے والے تھے۔ انھیں اُردو سے عشق تھا۔ آج کل شاید وہ بمبئی میں ہیں بہت عرصہ وہ دلی میں رہے پھر کسی فلم کمپنی کو جمانے کی کوشش کی آخر بمبئی پہنچے۔ مجھ سے وہ اکثر اُردو بولنے کی تاکید کرتے رہتے تھے۔ میرا ماتھا ٹھنکا، میں نے پوچھا آپ کے ان دوست کا نام کیا ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے بتایا ''میں انھیں شروع ہی سے ثناء صاحب کہتا ہوں'' لیکن اور لوگ ان کو میرا جی کے نام سے جانتے ہیں میں نے پوچھا آپ سے ان کی دوستی کیسے ہوئی؟ ڈاکٹر اے ڈی

فرزوق نے جواب دیا، ہم مزنگ کے ایک سکول میں آٹھویں سے دسویں جماعت تک ساتھ پڑھے۔ ثناء صاحب میٹرک میں فیل ہو گئے کیونکہ ان کا کورس کی کتابوں میں جی نہیں لگتا تھا اور میں پاس ہو کر ایف سی کالج میں داخل ہو گیا۔ ثناء صاحب مجھ سے ملنے کے لیے کالج میں آتے اور مجھے افسانہ نویسی کی تلقین کرتے ان کا خیال تھا مجھ میں لکھنے کی صلاحیت ہے۔ ثناء صاحب جب آٹھویں جماعت میں تھے تو اتنے عمدہ مضامین لکھتے تھے کہ استاد اور لڑکے سب دنگ رہ جاتے۔ ان کے ہر مضمون میں دنیا سے انوکھی کوئی بات ضرور ہوتی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ ان کے نام کے ساتھ ''صاحب'' کا لفظ استعمال ہوتا تھا ورنہ اس عمر کے اور لڑکوں کو کوئی صاحب کے نام سے نہیں پکارتا تھا۔ سارا سکول اس زمانے میں ان کے اچھوتے پن کی وجہ سے ان کا شیدائی تھا۔ کالج میں میری ایک ہم جماعت تھی ''میرا سین'' اس لڑکی کا نام تھا اور میرا نام چونکہ اے سے شروع ہوتا تھا اس لیے لڑکیوں کے بعد سب سے پہلے حروف ابجد کے حساب سے میں ہی بیٹھا تھا۔ اس زمانے میں ایف سی کالج میں نشست کا طریقہ ایسا ہی تھا۔ اتفاق سے میری اور میرا سین کی سیٹ برابر برابر تھی۔ کچھ عرصہ بعد میرا جی میری طرف اپنے سکول کے ساتھیوں کی نسبت زیادہ ملتفت رہنے لگے۔ انھیں میری ہم نشیں میرا سین سے کچھ موانست ہو گئی۔ رفتہ رفتہ ثناء صاحب نے بال بڑھانے شروع کر دیے۔ بال بڑھانے کی وجہ میرا جی یہ بتاتے کہ مقابلہ ان کا کسی ''بالوں والی'' سے ہے۔ ثناء صاحب اور میں اکثر ساتھ سینما دیکھتے کیونکہ انگریزی فلم دیکھنے کا مجھے بھی شوق تھا اور ثناء صاحب کو بھی۔ کبھی کبھی ہم اُردو فلم بھی دیکھتے۔ ثناء صاحب اکثر افسانوں کے پلاٹ سناتے۔ مجھ سے اقرار کر کے لکھواتے اور پھر خود ہی کتر بیونت کر کے چھپنے کے لیے بھیج دیتے۔ دیکھتے دیکھتے ثناء صاحب نے میرا سین کا اتنا اثر قبول کیا کہ خود اپنا نام

میراجی رکھ لیا۔ ثناء صاحب روزانہ کوئی بیس پچیس قدم کے فاصلے سے میراسین کے پیچھے پیچھے چلتے اور گھر سے کالج اور کالج سے گھر تک اسے پہنچا کر دم لیتے۔ جس کی خود میراسین کو اخیر دم تک خبر نہ ہو سکی۔ ڈاکٹر اے ڈی فرزوق نے کہا ''اس لڑکی کے چہرے پر ہر وقت مسکراہٹ کھیلتی رہتی تھی۔'' اور شاید یہی میراسین کی ادا ثناء صاحب کو بھا گئی تھی۔ باقی وقت ثناء صاحب لائبریریوں میں کتابیں پڑھتے اور دوستوں سے ملنے جلنے میں گزارتے اور مختلف اخباروں اور رسالوں کے لیے کچھ لکھتے۔ رفتہ رفتہ انھیں اپنے سر پیر کا ہوش نہ رہا۔ مہینوں نہ نہاتے، نہ کپڑے بدلتے اور نہ حجامت بنواتے۔ ان کی مسیں بھیگ چلی تھیں۔ ثناء صاحب کے لیے جوانی اور محبت کا آغاز ساتھ ساتھ ہوا۔''(۳۳)

ڈاکٹر اے ڈی فرزوق کے اس بیان سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میراسین سے میراجی کی پہلی ملاقات ایف سی کالج میں نہیں ہوئی بلکہ وہاں وہ اس سے ملنے جاتے تھے۔ میراسین سے ان کی ملاقات کی جو مختلف روایتیں موجود ہیں ان میں سب سے زیادہ معتبر راوی ان کے چھوٹے بھائی کامی ہیں۔ انھوں نے اس کی تفصیل یوں بیان کی ہے:

''لاہور وہ جگہ ہے جہاں ایک چھوٹی سی بات سے ثناء بھائی کی زندگی میں ایک انقلاب عظیم پیدا ہو گیا۔ یونیورسٹی گراؤنڈ میں ہر سال بنگالیوں کی سالانہ کھیلیں ہوا کرتی تھیں۔ ایک سال اس موقع پر ثناء بھائی اور سلیم سوز گراؤنڈ میں بیٹھے تھے۔ ثناء ان دنوں دسویں میں ہوا کرتے تھے کہ اچانک دو بنگالی لڑکیاں ان کے قریب سے گزر گئیں۔ دونوں نے انھیں دیکھا اور پھر ہونی ہوئی۔ ان بنگالی لڑکیوں کے نام میراسین اور پروتما گیتا تھے۔ میراسین سرشاری لال کی کوٹھی کے سامنے اونچے نجارچے والے مکان میں رہتی تھی۔''(۳۴)

کامی کے اس بیان سے جو باتیں واضح ہوتی ہیں وہ یہ ہیں کہ اول میرا سین سے جب میرا جی کی پہلی ملاقات ہوئی تو وہ میٹرک میں پڑھتے تھے دوم میرا سین سے ان کی پہلی ملاقات ایف سی کالج میں نہیں بلکہ یونیورسٹی گراؤنڈ میں ہوئی۔گراؤنڈ جہاں اسی وقت ان کے ساتھ سلیم سوز تھے۔ سوم میرا سین ہوسٹل میں نہیں بلکہ اپنے والدین کے ساتھ سرشاری لال کی کوٹھی کے سامنے اونچے نجارچے والے مکان میں رہتی تھی۔میرا سین کے یوں اچانک سامنے سے گزرنے کا ذکر محمد حسن عسکری نے بھی کیا ہے:

''ایک دن کوئی بنگالی لڑکی میرے سامنے سے گزر رہی تھی۔دوستوں نے یوں ہی مذاق میں کہہ دیا یہ ہے ان کی محبوبہ دو چار دن لڑکوں نے میرا کا نام لے کر انھیں چھیڑا اور وہ ایسے بنے رہے جیسے واقعی چڑ رہے ہوں۔پھر جب انھوں نے دیکھا کہ دوست انھیں ایک افسانہ بنا دینا چاہتے ہیں تو بے تامل بن گئے۔اسی کے بعد ان کی ساری عمر اس افسانے کو نبھاتے گزری۔''(۳۵)

میرا سین سے میرا جی کی پہلی ملاقات ۲۰ مارچ ۱۹۳۲ء کو ہوئی۔دہلی سے ۲۶ مارچ ۱۹۴۶ء کے ایک خط میں جو قیوم نظر کے نام ہے، میرا جی نے خود اس کی تصدیق کی ہے''پرسوں بیس مارچ تھی، میرا سین کی سروس میں ۱۴ سال ہوئے۔''(۳۶)

میرا سین سے ان کے خاموش عشق کی کئی روایتیں ہیں۔شاد امرتسری کا کہنا ہے کہ میرا جی نے میرا سین سے کبھی بات نہیں کی۔ڈاکٹر اے ڈی فرزوق کے بیان کے مطابق میرا جی روزانہ بیس پچیس قدموں کے فاصلے سے میرا سین (۳۷) کے پیچھے پیچھے چلتے جس کی خود میرا سین کو اخیر دم تک خبر نہ ہوسکی۔(۳۸) شاہد احمد دہلوی کا بیان بھی اس سے ملتا جاتا ہے۔

''اکثر یہ بھی کرتے کہ جب وہ لڑکی (میرا سین) کالج سے اپنے گھر جاتی تو میرا جی کچھ فاصلے سے اس کے پیچھے لگے رہتے یہاں تک کہ اسے گھر پہنچا دیتے۔جب

تک وہ لڑکی لاہور میں رہی ان کا یہی معمول رہا۔''[۳۹]

ان سارے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے کہ میرا جی خاموشی سے اس کے پیچھے چلتے رہتے۔ دراصل میرا جی کے اظہارِ عشق کا اپنا ایک طریقہ تھا۔ ان کی طبیعت میں ہر کام کرنے کا اپنا ایک انداز تھا جس نے اظہارِ عشق کے لیے بھی الگ راستہ ڈھونڈا۔ انوار انجم کی رائے میں ''میرا جی کے اظہار کا طریقہ میرا سین کی فہم سے بالا تھا اس لیے بھی کہ وہ ایک مختلف تہذیب اور تمدن کی پیداوار تھی۔''[۴۰]

میرا جی کا اظہارِ عشق بہت مختصر تھا۔ شاید عشق کی تاریخ کا مختصر ترین اظہار انھوں نے یہ کیا کہ ایک دن اسے راستے میں روک لیا اور صرف اتنا کہا ''مجھے آپ سے کچھ کہنا ہے''۔ میرا سین نے انھیں دیکھا، لمحہ بھر کے لیے رکی پھر شاید اسے اپنے رکنے کی غلطی کا احساس ہوا، چنانچہ فوراً آگے بڑھ گئی۔ دوسری دفعہ انھوں نے اسے ایک خط دیا، اس خط میں صرف 'میرا'' لکھا ہوا تھا۔ میرا سین نے اسے پڑھا اور بغیر کچھ کہے آگے نکل گئی۔[۴۱] شاہد احمد دہلوی کہتے ہیں:

> ''صرف ایک دفعہ بڑی ہمت کر کے انھوں نے اس سے کہا ''مجھے آپ سے کچھ کہنا ہے'' اس نے پلٹ کر ان کی طرف دیکھا مگر منہ سے کچھ نہیں کہا۔ نہ خوش ہوئی نہ ناراض خاموش اپنے گھر چلی گئی۔''[۴۲]

برسوں بعد جب مظہر ممتاز نے میرا جی سے اس واقعہ کی تفصیل معلوم کرنا چاہی تو انھوں نے بتایا:

> ''(وہ) ایف سی کالج میں پڑھتی تھی، مجھے ایک روز یونیورسٹی گراؤنڈ میں نظر آئی اور ایک پاکیزہ جذبہ میرے دل میں اچانک اُبھر آیا۔ میں نے ایک شام یہ پروگرام بنایا کہ میں اس سے بات کروں گا چنانچہ میں نے اسی شام اس کے قریب جا کر بات کی اس نے کچھ جواب نہ دیا۔ خاموش غضبناک نگاہوں سے دیکھ کر آگے چلی گئی اور میں پیچھے چلا آیا۔''[۴۳]

میرا سین کے اس خاموش ردِعمل نے ثناءاللہ ڈار کی شخصیت ہی کو بدال ڈالا۔ انھوں نے اپنا نام

بدل کر میرا جی رکھ لیا۔ کیونکہ ''میرا سین کو اس کی سہیلیاں میرا جی کہا کرتی تھیں، ثناءاللہ نے اپنے لیے یہی نام منتخب کرلیا'' اب ان کا یہ معمول بن گیا کہ اکثر میرا سین کے گھر کے سامنے سے گزرتے۔ دور سے رنگ دار ساڑھیوں کو لٹکا ہوا دیکھتے اور شعر کہتے۔ انھوں نے میرا سین کے گھریلو ملازم سے واقفیت پیدا کرلی اور یوں میرا سین کی ایک ایک مصروفیت سے باخبر رہنے لگے'' جب وہ کالج جاتی تو اس کے پیچھے پیچھے ذرا فاصلے پر اس کے ساتھ چلتے اور کالج سے واپسی پر بھی یہ عمل ہوتا۔ [۴۴]

یہ واقعات ۳۸-۱۹۳۷ء کے ہیں۔ [۴۵] اس خاموش عشق نے ان کے اندر الاؤ روشن کردیا تھا۔ اپنی طبیعت کی بے چینی کو چھپانے کے لیے انھوں نے ایک طرف میرا کا نام اپنایا تو دوسری طرف مطالعے میں پناہ ڈھونڈی۔ مظہر ممتاز کو اس زمانے کی کیفیت بتاتے ہوئے انھوں نے کہا تھا ''کچھ دن بعد مجھ پر جنون طاری ہوگیا۔ سوائے میرا سین کے خیال اور تصور کے میں کسی اور بات میں دلچسپی محسوس نہ کرنے لگا۔ میں نے اپنا نام ثناءاللہ ڈار کی بجائے میرا سین کے نام پر میرا جی رکھ لیا۔ اس کے رکھ لینے کے بعد مجھے کچھ ذہنی سکون ملا۔ اس سکون کے لیے میں نے کتابیں پڑھنی شروع کردیں۔ [۴۶] صبح ہوتے ہی کتابوں کا ایک بستہ لے کر یونیورسٹی گراؤنڈ میں چلے جاتے اور پڑھتے رہتے یا پھر پرانی انارکلی کی ایک دکان پر چلے جاتے اور اپنا وقت وہاں گزارتے۔ اس دکان کا نام انھوں نے ''نٹشے'' رکھا ہوا تھا۔ کامی ان کی اس زمانے کی کیفیت اور معمول کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''وہ بیٹھک ہی میں سویا کرتے تھے۔ صبح دس بجے کے قریب اُٹھتے۔ چائے کے لیے تیار ہوتے۔ چائے ہمیشہ گلاس میں پیتے تھے۔ کھانڈ بہت زیادہ استعمال کرتے تھے۔ کم از کم دو بڑے چمچے ایک گلاس میں اور ساتھ پراٹھے۔ اکثر کہا کرتے تھے کہ زندگی بڑھانی چاہتے ہو تو صبح چائے کے ساتھ پراٹھے کھاؤ۔ اس کے بعد شام سے پہلے ایک مرتبہ آتے اور پھر گھر سے نکل جاتے۔ کتابوں کا اچھا خاصا بستہ ان کی بغل میں رہا کرتا تھا۔

یونیورسٹی گراؤنڈ میں بہت جا کر بیٹھا کرتے تھے۔ پرانی انارکلی میں نائی کی ایک دکان ہوا کرتی تھی۔ نائی کا نام نشے رکھا ہوا تھا۔ جہاں بھی اکثر جاتے تھے رات کو پڑھتے تھے۔ کبھی دو بج جاتے کبھی تین اور کبھی صبح ہی ہو جاتی اور پھر دن کا وہی معمول۔''(۴۷)

مطالعے کا شوق جنون کی حد تک بڑھ گیا تھا۔ مولانا صلاح الدین احمد نے لکھا ہے:

''لائبریری کے بوڑھے پنڈت جی نے مجھے ایک بار اشارہ کر کے بتایا تھا کہ میں نے اپنی پچاس سالہ ملازمت میں کتابوں کے بڑے بڑے کیڑے دیکھے ہیں لیکن مطالعے کا جو ذوق وشوق اس لمبے بالوں والے لڑکے میں دیکھا ہے اس کی مثال میرے حافظے میں موجود نہیں ہے۔''(۴۸)

اسی دوران حلقہ ارباب ذوق کا قیام ۲۹ اپریل ۱۹۳۶ء کو ''بزم داستان گویاں'' کے نام سے عمل میں آ چکا تھا۔ میراجی بعد میں اس میں شامل ہوئے۔ ان کی شمولیت کے بارے میں قیوم نظر کہتے ہیں:

''تابش صدیقی نے ایک مرتبہ مجھ سے کہا کہ میں اپنے دوستوں بالخصوص میراجی اور یوسف ظفر کو بھی حلقے کے جلوس میں لاؤں۔ یہ اس زمانے کی بات ہے جب میراجی کے مضامین ''ادبی دنیا'' میں شائع ہو کر شہرت پا چکے تھے لیکن وہ خود ادبی حلقوں میں نہ جاتے تھے۔ اس زمانے میں میراجی بسنت سہائے کے نام سے بھی لکھا کرتے تھے، چنانچہ میراجی کو حلقے کے ایک جلسے میں پہلی مرتبہ میں ہی کھینچ لایا تھا۔ یہ ۱۹۴۰ء کے آغاز کے لگ بھگ کا زمانہ ہے۔''(۴۹)

یونس جاوید نے حلقہ کے ابتدائی ریکارڈ سے اس کی تائید کی ہے۔

''اس بات کی تائید حلقہ کے ابتدائی ریکارڈ میں اس حد تک ہوتی ہے کہ قیوم نظر نے ۲ جون ۱۹۴۰ء کو پہلی مرتبہ حلقہ کے جلسے میں شرکت کی اور میراجی ۲۵ اگست ۱۹۴۰ء کو پہلی مرتبہ حلقے کے ایک اجتماع میں شریک ہوئے۔''(۵۰)

میرا جی نے حلقہ میں ایک نئی روح پھونک دی۔ انتظامی معاملات سے لے کر تنقیدی معیار تک انھوں نے حلقے کے مسائل میں پوری دلچسپی لی۔ قیوم نظر کا کہنا ہے:

''زمان صاحب کے دفتر میں جگہ کم تھی اس لیے کرسیوں پر صرف صاحب صدر، سیکرٹری، مضمون نگار اور دو سننے والے ہی بیٹھ سکتے تھے۔ باقی لوگ کمرے میں پڑے ہوئے لکڑی کے ایک صندوق، ایک لوہے کے سٹول اور چپڑاسی کے استعمال کے لیے اس کے بینچ پر ہی سٹک جایا کرتے تھے یا پھر فرش زمین پر بیٹھتے یا ایک دوسرے کے پیچھے کھڑے ہو کر جلسے کی کارروائی میں شریک ہوا کرتے تھے۔ میرا جی ایسے موقعوں پر اپنا کمبل نیچے بچھا لیا کرتے تھے جو اس زمانے میں اکثر ان کے کندھے پر دھرا ہوتا تھا۔''(۵۱)

میرا جی تقریباً ہر جلسے میں شریک ہوا کرتے تھے اور قواعد و ضوابط کی سختی سے پابندی کرتے تھے۔ ضیاء جالندھری بتاتے ہیں کہ اس زمانے میں دستور تھا کہ حلقہ کا جوائنٹ سیکرٹری اجلاس سے کافی دیر پہلے جلسہ گاہ میں پہنچتا تھا۔ مختار صدیقی جوائنٹ سیکرٹری تھے اور الطاف گوہر کے گھر محفل جمع تھی۔ پروگرام یہ تھا کہ وہاں سے اکٹھے ہی حلقہ میں جائیں گے۔ مختار صدیقی نے حلقہ کے مقررہ وقت سے پہلے روانہ ہونا چاہا تو میرا جی نے کہا تھوڑی دیر رک جاؤ اکٹھے ہی چلتے ہیں۔ وقت مقررہ پر جب سب لوگ حلقہ میں پہنچے اور کارروائی پڑھنے کے بعد صدر جلسہ نے اعتراضات کی دعوت دی تو میرا جی نے اعتراض کیا کہ جوائنٹ سیکرٹری روایت کے مطابق جلسہ سے پہلے یہاں نہیں پہنچے، ان سے باز پرس کی جائے۔ اجلاس کے اختتام پر مختار صدیقی، میرا جی سے ناراض ہو گئے کہ آپ نے خود ہی تو روکا تھا اور اب خود ہی اعتراض کر رہے ہیں۔ اس پر میرا جی نے کہا وہ دوستانہ محفل تھی اور یہ میں حلقہ کا ایک رکن ہوں(۵۲)۔ میرا جی حلقہ کے انتظامی معاملات میں کسی طرح کسی رعایت کے قائل نہیں تھے۔ یہاں تک کہ وہ حلقہ کے انتخابات میں گرمی اور جوش پیدا کرنے کے لیے خود بھی اُمیدوار بن جاتے اور ہار جاتے۔

''۲۵مئی ۱۹۴۱ء کے جلسے کے بعد جب نئے سال کے عہدہ داران کے نام چناؤ کے لیے پیش ہوئے تو اس میں میرا جی نے سیکرٹری شپ کے لیے اپنا نام دیا مگر ووٹ نہ لے سکے پھر اسی جلسے میں جوائنٹ سیکرٹری شپ کے امیدوار ہوئے یہاں بھی ہار گئے، البتہ انتظامیہ میں انھیں منتخب کر لیا گیا۔''(۵۳)

اس ساری کارروائی کا مقصد حلقے کی روایت اور انتظامی معاملات کو مضبوط کرنا تھا۔

''یوں لگتا ہے کہ وہ حلقہ ارباب ذوق کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنا چکے تھے اور اس انجمن کے جلسے میں کہیں رکاوٹ یا اٹکاؤ انھیں پسند نہ تھا۔ جہاں جلسہ صدارتی یا انتظامی امور کی کسی کوتاہی کے باعث منجمد ہونے لگتا تو وہ فوراً اپنے آپ کو پیش کر دیتے۔''(۵۴)

یہاں تک جلسے کی کارروائی کو صحیح طریقے سے جاری رکھنے کے لیے بعض اوقات صدارت پر بھی قبضہ کر لیتے۔

''اس نازک موقع کو سنبھالتے ہوئے میرا جی نے رضا کارانہ طور پر اپنی خدمات پیش کیں اور ہمارے دیکھتے ہی دیکھتے آپ ہی آپ کرسی صدارت پر جلوہ افروز ہو گئے۔''(۵۵)

ان کا معمول تھا کہ گزشتہ اجلاس کی کارروائی بڑے غور سے سنتے اور ذرا سی کوتاہی پر اعتراض کر دیتے۔ حلقہ کے ریکارڈ سے جا بجا اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ وہ صرف کارروائی کی غلطیوں پر اعتراض ہی نہیں کرتے تھے اپنی گفتگو سے حلقہ کے تنقیدی معیار کو بلند کرنے میں بھی کوشاں رہتے تھے۔

''میرا جی کی گفتگو کا انداز منفرد تھا۔ ان کے شعری تجزیے ان کے وسیع مطالعے کا ثبوت ہوتے۔ وہ ہر جلسے میں کوئی ایسی بات کہہ جاتے جو لوگوں کو یاد رہ جاتی۔''(۵۶)

یہ حقیقت ہے کہ میرا جی کی شمولیت نے حلقہ کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا، دوسری طرف یہ بات بھی اپنی جگہ ہے کہ حلقے میں آنے سے پہلے میرا جی اگرچہ ''ادبی دنیا'' کے مضامین، تراجم اور تجزیوں کے

حوالے سے ادبی دنیا میں جانے جا چکے تھے لیکن حلقہ کے پلیٹ فارم سے انھیں اپنے تخلیقی وفنی جواہر نمایاں کرنے میں بڑی مدد ملی اور انھوں نے ایک ایسی نئی نسل کی راہنمائی کی جس نے جدید اُردو نظم کو بامِ عروج پر پہنچا دیا۔ حلقہ کے کچھ اجلاس میرا جی کے گھر پر بھی ہوئے۔ میرا جی کی والدہ کہتی ہیں:

''حلقے کی میٹنگیں ہماری بیٹھک میں ہوتی تھیں۔ ہم روکتے نہیں تھے۔''(۵۷)

اس دوران میرا سین اپنے والدین کے ساتھ لاہور چھوڑ چکی تھی لیکن اس کے عشق نے انھیں ایک طرف تو مطالعے کی طرف راغب کیا اور دوسری طرف ان کا حلیہ حتیٰ کہ نام بھی تبدیل کر دیا اور وہ محمد ثناء اللہ ڈار سے مکمل طور پر میرا جی بن گئے۔ یوسف کامران کے اس سوال پر کہ ثناء اللہ کی جگہ میرا جی کا نام آپ کو کیسا لگا، میرا جی کی والدہ کہتی ہیں:

''دل کو اچھا لگا۔ ایک دفعہ سینما میں فلم لگی تھی اس کا نام میرا تھا۔ میں دیکھنے چلی گئی کیونکہ اس نے اپنا نام میرا جی رکھ لیا تھا۔''(۵۸)

یوسف کامران کے اس سوال پر کہ آپ نے اس کی شادی کیوں نہ کی، وہ کہتی ہیں:

''شادی کے بارے میں کئی بار کہا لیکن وہ کہتا تھا شادی ہوگئی ہے۔ ویسے مجھے یقین تھا کہ وہ کچھ کرے گا ضرور۔''(۵۹)

اسی انٹرویو میں انھوں نے بتایا کہ میرا جی بچپن میں دو بار گم ہوئے تھے۔ ایک بار دہلی سٹیشن پر جب وہ لوگ لاہور آ رہے تھے۔

''وہ گاڑی سے اُتر گیا۔ میں اس کی چھوٹی بہن کو بٹھا کر اسے تلاش کرنے نیچے اُتری۔ اتنے میں ایک معمر شخص انگلی پکڑے اسے لے آیا۔''(۶۰)

دوسری بار جب وہ لوگ ہالوں میں رہتے تھے۔ میرا جی اپنے والد کے ساتھ ٹرالی پر گئے اور راستہ میں کہیں اُتر گئے۔ کافی تلاش کے بعد شام کو جا کر کہیں ملے۔(۶۱) اس دوران وہ ''ادبی دنیا'' سے منسلک ہو چکے تھے۔ اُردو انسائیکلوپیڈیا کے مطابق وہ ۱۹۲۷ء سے ۱۹۴۱ء تک ادبی دنیا سے

منسلک رہے۔[۶۲] انوارانجم کے مطابق یہ عرصہ ۱۹۳۹ء سے ۱۹۴۲ء[۶۳] اور وجیہ الدین احمد کے مطابق ۱۹۳۸ء سے ۱۹۴۱ء ہے۔ادبی دنیا کے ریکارڈ کے مطابق یہ عرصہ ۱۹۳۹ء سے ۱۹۴۲ء ہے۔

ادبی دنیا میں میراجی کی شمولیت اور تعلق کے بارے میں مولانا صلاح الدین احمد کہتے ہیں:

''جب وہ اپنے چند ناتمام مسودے دکھانے لگے تو انھیں دیکھ کر یوں محسوس ہوا جیسے شام کے آسمان پر یکا یک ایک ننھا ستارہ چمک اٹھا ہے اور آفتاب کی ڈھلتی ہوئی روشنی پر چشمک زنی کر رہا ہے۔میرے اس سوال پر کہ انھوں نے آج تک اپنی کوئی چیز چھپوائی کیوں نہیں، وہ بولے کہ میں آج تک صرف اپنے لیے لکھتا رہا ہوں۔ہاں اگر آپ چاہیں تو اوروں کے لیے بھی لکھنے کی کوشش کروں گا۔''[۶۴]

مولانا صلاح الدین احمد نے ایک اور جگہ لکھا ہے:

''میراجی سے میں اس کے بچپن سے آشنا تھا۔وہ میرے منجھلے بھتیجے شجاع کا ہم عمر اور ہم مکتب تھا،لیکن جب میں نے ایک مدت کی دوری اور جدائی کے بعد نوعمر میراجی سے اس کا پہلا مسودہ لیا اور اس کے بیٹھے بیٹھے اس پر ایک نگاہ دوڑائی تو حیرت کی شدت سے مسودہ کے اوراق میرے ہاتھ میں کانپنے لگے اور جب میں نے آخر میں نگاہ اُٹھا کر اپنے جذبات کو چھپاتے ہوئے اس سے پوچھا کہ ثناء! یہ مضمون تمھی نے لکھا ہے؟ تو جواب میں اس نے فقط ایک لفظ کہا ''جی''۔اس لفظ کی فیصلہ کن قطعیت کا میرے پاس کوئی جواب نہیں تھا اور بعد میں واقعات نے ثابت کر دیا کہ جواب کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔''[۶۵]

''ادبی دنیا'' سے وابستگی نے میراجی کو پہلی بار ادب کی دنیا سے متعارف تو کروایا ہے لیکن ان کی وابستگی نے خود ''ادبی دنیا'' کی ترتیب و مواد میں ایک انقلاب پیدا کر دیا۔انھوں نے دنیا بھر کے منتخب شعراء کے تراجم اور ان کے کلام کے تنقیدی جائزے لکھنا شروع کیے جو بعد میں

''مشرق ومغرب کے نغمے'' کے نام سے اکادمی پنجاب نے شائع کیے۔ ''ادبی دنیا'' میں انھوں نے جدید نظموں کے تجزیے ''اس نظم میں'' کے عنوان سے شروع کیے جو بعد میں اسی نام سے کتابی صورت میں ساقی بک ڈپو دہلی سے شائع ہوئے۔ ''اس نظم میں'' کے تجزیوں نے جدید اردو نظم کے امکانات ہی کو روشن نہیں کیا، جدید نظم کے بارے میں بہت سے مغالطوں کو بھی دور کیا۔ ''ادبی دنیا'' میں وہ بسنت سہائے کے قلمی نام سے سیاسی مضامین لکھتے رہے (۶۶) لیکن اس ساری محنت و مشقت کا صلہ انھیں صرف تیس روپے ماہوار کی صورت میں ملتا تھا۔

''میں نے کہا ادبی دنیا سے آپ کو کیا ملتا تھا؟ بولے تیس روپے۔ میں نے حیرت سے کہا بس کہنے لگے، مولانا سے دوستانہ تعلقات تھے۔'' (۶۷)

ان تیس روپوں میں وہ شراب بھی پیتے اور اپنے چھوٹے موٹے خرچ بھی پورے کرتے۔ ماں باپ اور بھائیوں کے ساتھ رہتے تھے۔ اس تنگ دستی سے افسردہ رہتے تھے۔ ماں باپ اور بھائیوں کی تعلیم کے لیے بے قرار رہتے تھے مگر ان کے لیے کوئی وسیلہ نہ نکال سکتے تھے (۶۸)۔ شراب کے لیے ان کی ایک مستقل دکان تھی۔ موری گیٹ میں بھولا رام کی دکان، جہاں وہ شام کو باقاعدگی سے جایا کرتے تھے، اس زمانے کی محفلوں اور ملاقاتوں کے بارے میں قیوم نظر کہتے ہیں:

''ادبی دنیا کے دفتر میں، لارنس گارڈن میں، بھولا رام کے کیبن میں، پبلک لائبریری کے کسی گوشے میں، مال روڈ پر یا اس کے مضافات کے کسی معمولی سے چائے خانے میں محفلیں جمتیں۔'' (۶۹)

یہ ان کی تنگ دستی کا زمانہ تھا۔ مالی حالت اتنی خراب تھی کہ پہننے کے لیے ڈھنگ کے کپڑے تک نہ تھے، یہاں تک کہ وہ گرمیوں میں بھی سردیوں کا لباس پہنتے تھے۔ اخلاق احمد دہلوی نے اس ضمن میں ایک واقعہ بیان کیا ہے:

''ظفر قریشی صاحب نے کچھ مصرع سا اُٹھانے کی کوشش کی ''یہ آپ نے گرمیوں

میں گرم کپڑے کیوں پہن رکھے ہیں''۔شاہد صاحب نے شاید نثر میں گرہ لگائی۔
''گرمیوں میں گرم چائے ٹھنڈک پہنچاتی ہے''۔مرزا صاحب نے اپنے خاص انداز میں قہقہہ سر کیا اور سوشل قہقہے کے خاتمے پر میرا جی نے بتایا کہ ان کے پاس ٹھنڈے کپڑے سرے سے ہیں ہی نہیں۔گرمی جاڑے میں یہی لبادہ پہنتے ہیں۔''(۷۰)

ممکن ہے اس بات میں مالی مجبوریوں کے ساتھ ساتھ ایک عجیب و غریب ہیئت کذائی اختیار کرنے کی شعوری کوشش بھی شامل ہو۔میرا جی کی اس ہیئت کذائی کے پیچھے صرف میرا سین کا عشق ہی نہیں تھا ان کی کئی خاندانی الجھنیں بھی ہیں، جنہوں نے ان جیسے حساس شخص کو اندر سے ہلا دیا تھا۔ریٹائرمنٹ کے بعد ان کے والد منشی محمد مہتاب الدین کے مالی حالات بہت خراب تھے۔ بھائیوں کی تعلیم کی فکر، گھر کے اخراجات کی فکر اور اس پر یہ کہ ''اپنی ماں پر انھیں (میرا جی کو) بڑا ترس آیا تھا۔ان کی ماں ان کے باپ کی دوسری بیوی تھیں۔عمروں میں تفاوت کچھ زیادہ ہی تھا۔ میرا جی سمجھتے تھے کہ ماں کی جوانی بوڑھے باپ کے ساتھ اکارت گئی۔باپ کو وہ ظالم اور ماں کو مظلوم سمجھتے تھے، مگر باپ کے ساتھ کوئی گستاخی انھوں نے کبھی نہیں کی، بلکہ باپ سے انھیں محبت ہی تھی۔(۷۱) ان ساری اُلجھنوں نے انھیں نشے کا عادی بنا دیا اور آہستہ آہستہ یہ نشہ ایک ضرورت، ایک طلب کی شکل اختیار کر گیا۔حالانکہ ابتداء میں یہ صورت نہیں تھی ''شراب ابھی اسے نہیں لگی تھی۔بیئر کبھی کبھی ضرور پیتا تھا لیکن چھپ چھپا کر۔''(۷۲) لیکن رفتہ رفتہ شراب ان کی پوری زندگی پر حاوی ہو گئی اور بمبئی کے قیام کے دوران تو انھوں نے بھنگ بھی پینا شروع کر دی۔نشے کے ساتھ ساتھ عجیب ہیئت کذائی نے ان کی شخصیت کے بارے میں لوگوں میں طرح طرح کے تاثرات پیدا کر دیے۔اس عجیب ہیئت کذائی کے پیچھے میرا جی کی یہ نفسیاتی اُلجھن بھی کام کرتی دکھائی دیتی ہے کہ کسی طرح وہ نمایاں ہو جائیں:

''لاہور میں جب محلے کے بچے انھیں دیکھ کر بڑھی میم کے نعرے نہ لگاتے تو میرا جی

رک کر اپنے بال مٹھی میں پکڑ کر دور سے بچوں کو دکھاتے اور اشارے سے انھیں بلاتے اور بچے جمع ہو کر بڈھی میم، بڈھی میم کے نعرے لگاتے۔ یہ میرا جی کی کمزوری تھی کہ وہ چاہتے تھے کہ لوگ انھیں دیکھیں۔" (۷۳)

اعجاز احمد نے اس نفسیاتی الجھن کا تجزیہ زیادہ تفصیل سے کیا ہے۔

''بدن لاغر، حلیہ غلیظ، سیاہ سفید بالوں کی لمبی اور میلی لٹیں آپس میں گتھی ہوئیں کہ پورا سر راکھ کا ڈھیر لگے، چہرہ ستا ہوا، آنکھیں اندر کو دھنسی ہوئیں مگر تیکھی اور چمکیلی، آواز پاٹ دار، لہجہ تحکمانہ، انگلیوں میں چھلے، ہاتھوں میں مداریوں کے ایسے گولے جن پر وہ سگریٹ کی خالی ڈبیوں میں سے نکال نکال کر چمکدار پنیاں چپکا تا رہتا تھا۔ حتیٰ کہ وہ چاندی کے لگتے، گفتگو میں جھوٹ بولنے کا مرض، ذہنی قتل اور خودکشی کے غضبناک خیالوں سے اٹا ہوا، تخیل گھناؤنے جنسی افعال کے عکسوں سے پر، زندگی کے آخری چند سالوں میں اس نے اپنے آپ پر کمال عیاری کے ساتھ، ایسی ہیئت طاری کر لی تھی کہ دیکھنے والا اسے کچھ بھی سمجھ سکتا تھا، سادھو نیوراتی مجرم، کسی فیکٹری کا ادنیٰ ملازم، چلتی پھرتی نعش، جب اس نے جوانی میں انتقال کیا تو مرنے کی عمر اس کی ابھی نہ تھی مگر جینا اس کے لیے دوبھر بھی ہو چکا تھا اور شاید بے معنی بھی، اس کی زندگی کی داستان دکھوں کی بقچی ہے جس میں ہر رنگ کی کترن ملے گی اور شخصیت میں جھوٹ، چالاکی، ذہانت، علم، عیاری، درد۔ سب کچھ مگر جو چیز ان ساری باتوں پر بھاری ہے وہ ہے ڈراما۔" (۷۴)

ڈرامہ کرنے کی عادت میرا جی کی گھٹی میں پڑی ہوئی تھی۔ شاید وہ ساری زندگی اپنے آپ سے بھی ڈرامہ ہی کرتے رہے اور دوسروں سے بھی۔ خاص طور پر شراب پی کر تو وہ اپنے آپ میں نہیں رہتے تھے۔ اچھی شراب ملتی نہیں تھی، ٹھرا یا بیئر پی کر ''دماغ بھڑکتا تو عجیب وغریب حرکتیں کرتے'' شاہد احمد دہلوی نے یوسف ظفر کے حوالے سے ایک واقعہ بیان کیا ہے:

''ایک دن یہ ہوا کہ رات ڈھلے میرا جی جھومتے جھامتے آئے اور ان کے (یوسف ظفر کے) گھر کے سامنے والے مکان کا دروازہ انھوں نے پیٹ ڈالا اور نہایت بے تکلفی سے اس ثقہ کنوارے کے گھر میں در آئے اور اندر سے کنڈی لگا لی۔ بے چارے نے گھبرا کر پوچھا ''آپ'' جواب ملا ''جی میرا نام میرا جی ہے'' فرمایئے اس وقت کیسے آنا ہوا'' میں آج بیئر کی اٹھارہ بوتلیں پی کر آیا ہوں'' یہ کہہ کر فرش پر اٹھارہ کی اٹھارہ بوتلیں اُگل دیں۔ ''آپ نے سامنے والے گھر کا دروازہ پیٹا تھا'' ''وہاں'' ''کیوں؟'' اس عورت نے چیخ چیخ کر آسمان سر پر اُٹھالیا۔ محلے والے گھبرا کر گلی میں نکل آئے ''کون تھا کون تھا؟'' کون بتا تا کہ کون تھا۔''(۷۵)

ڈرامہ پیدا کرنے کی یہ عادت ان کی ایسی مجبوری بن گئی تھی جس پر خود انھیں بھی اختیار نہیں تھا، شراب پی کر رونے کی عادت جو دہلی کے قیام کے دوران خاص طور پر نمایاں ہوئی اور جس کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا، محض ڈرامہ نہیں بلکہ ایک طرح کا کتھارسس ہے، لیکن اس کتھارسس کے پیچھے بھی ڈرامے کرنے کا جذبہ موجود رہتا تھا۔ اخلاق احمد دہلوی ان سے اپنی پہلی ملاقات کا واقعہ بیان کرتے ہیں:

''تقریباً دس برس پہلے جب میں لاہور میں پہلی مرتبہ میرا جی سے ملا تو میں انھیں دیکھ کر ڈر گیا۔ میں نے اس سے پہلے اس ہیئت کا کوئی شاعر یا ادیب نہیں دیکھا تھا۔ ہم لوگ دلی سے تقریباً لاہور آتے تھے۔

جب ہم ادبی دنیا کے دفتر میں مولانا صلاح الدین احمد صاحب اور میرا جی سے ملنے کے لیے پہنچے تو ''ادبی دنیا'' کے دفتر میں کوئی نہ تھا، صرف ایک عجیب وغریب حلیے کا آدمی ایک کرسی پر ''اُردو'' میں بیٹھا کتابت کر رہا تھا۔ یہ بہت بعد میں معلوم ہوا کہ یہ شخص ہمیشہ ہی کرسی پر ''اُردو'' میں بیٹھا کرتا ہے یعنی پاؤں اُٹھا کر اکڑوں۔ شاہد صاحب نے اس غیر معمولی کاتب سے کہا ہمیں مولانا صلاح الدین صاحب سے ملنا ہے۔ کاتب نے

جواب میں اس طرح کھڑے ہونے کی کوشش کی کہ ہم سب کا جی چاہا کہ اسے سہارا دیں، کہیں گر نہ پڑے لیکن کاتب فوجیوں کی طرح سیدھا کھڑا ہو گیا اور ایک خاص گرج دار آواز کمرے میں گونجی ''معاف فرمایئے صلاح الدین صاحب اس وقت دفتر میں نہیں ہیں'' مجھے آج تک یاد ہے کہ ہم سب یہ آواز سن کر کچھ مرعوب ہو گئے تھے۔ شاہد صاحب بمشکل یہ کہتے ہوئے سنائی دیے اور میراجی؟ جواب ملا ''یہ خاکسار ہی ہے'' ہم میں سے کسی کو یقین نہ آیا۔ اس چیز کو بھلا میراجی کیسے سمجھ لیتے؟ اتنا مشہور شاعر اور یہ وضع۔ میراجی نے کچھ جاپانی طریقے سے جھک کر ہم سب کو بیٹھنے کا اشارہ کیا۔''(۷۶)

اس ملاقات کا حال اخلاق احمد دہلوی نے جس انداز سے بیان کیا ہے وہ اپنی جگہ ایک ڈرامہ ہے، گویا کچھ تو میراجی خود ڈرامہ کرتے تھے اور کچھ ان کے دوستوں نے ان میں ڈرامہ پیدا کر دیا۔ پھر آہستہ آہستہ یہ ڈرامہ پن مستقل ہوتا گیا اور اس میں بڑا ہاتھ نشے کا بھی تھا۔ شراب کی لت معلوم نہیں کب لگی۔ ابتداء میں غالباً دوستوں کی محفل میں شوقیہ پی ہو گی پھر یہ شوق عادت بنتا گیا اور میراسین سے ناکام عشق کے بعد تو ضرورت ہو گیا اور اعتدال سے نکل کر بے اعتدالی کے دائرہ میں آ گیا۔ ''شراب لاہور ہی میں بہت بڑھ گئی تھی۔ بعض دفعہ بوتل سے ہی منہ لگا کر پی جاتے تھے۔ اس ام الخبائث نے ان کے اخلاق کو بڑی حد تک تباہ کر دیا تھا۔ مدہوش ہونے کے بعد لاہور کی گلی کوچوں میں بھیک مانگتے اور کھٹے سنترے کھاتے۔''(۷۷)

شراب کی اس لت اور میراسین کے افلاطونی عشق نے انھیں خود لذتی کی طرف مائل کر دیا انھوں نے جنسی آسودگی کے لیے یہ آسان راستہ چن لیا جو آہستہ آہستہ ایک مرض کی صورت اختیار کر گیا۔

''میراجی کے یہاں خود تشفی کی وہ قسم جسے سیدھے سادی زبان میں جلق کہتے ہیں جسے وہ خود تن آسانی کہتا تھا مرض کی صورت اختیار کر گئی تھی، دوسرے یہ کہ وہ قحباؤں

کے پاس جانا پسند کرتا تھا۔"(۷۸)

شاہد احمد دہلوی نے اس کی تائید کی ہے۔

"عنفوان شباب میں ایک بہت بری عادت نے جڑ پکڑ لی جس نے ان کی ساری زندگی کو نفسیاتی اُلجھنوں کا ڈھیر بنا دیا۔ ان کا جسم انھیں نیچے کی طرف کھینچ رہا تھا اور روح اوپر کی طرف، لہٰذا وہ اپنے جسم کو اپنی بری عادت سے تسکین پہنچاتے رہے اور روح کے تقاضے پورے کرنے کے لیے کتابیں پڑھنے لگے۔"(۷۹)

ابتداء میں اس تن آسانی کا محرک میرا سین کا تصور تھا لیکن آہستہ آہستہ میرا سین کا تصور اتنا پھیلتا چلا گیا کہ ہر عورت میرا سین دکھائی دینے لگی۔

"جب اسے اپنی محبوبہ کا جسم میسر نہ آیا تو اس نے کوزہ گری کی طرح چاک گھما کر اپنے تخیل کی مٹی سے شروع شروع میں اسی شکل وصورت کے جسم تیار کرنے شروع کر دیے لیکن بعد میں آہستہ آہستہ اس جسم کی ساخت کے تمام ممیّزات، اس کی تمام نمایاں خصوصیتیں، تیز رفتار چاک پر گھوم گھوم کر نت نئی ہیت اختیار کرتی گئیں اور ایک وقت ایسا آیا کہ میرا جی کے ہاتھ اس کے تخیل کی نرم نرم مٹی اور چاک، متواتر گردش سے بالکل گول ہو گئے، کوئی بھی رہگزر میرا کی رہگزر میں تبدیل ہو سکتی تھی اور انتہا یہ ہوئی کہ تخیل کی نرم نرم مٹی کی سوندھی باسی سرانڈ بن گئی اور وہ شکل دینے سے پہلے ہی اس کو چاک سے اُتارنے لگا۔"(۸۰)

خود لذتی کے ساتھ ساتھ لاہور میں بھی اور دہلی میں بھی وہ طوائفوں کے پاس جاتے رہے، لیکن شاہد احمد دہلوی کے نزدیک ان کا یہ جانا بھی محض ایک عادت یا دکھاوا ہی تھا، ورنہ ان کا پہلا اور آخری جنسی معاملہ لاہور ہی میں ہو گیا تھا۔

"اس افلاطونی عشق کے بعد میرا جی نے اپنی ساری عمر میں پہلا اور آخری جنسی

معاملہ کیا۔ لاہور کی ہیرا منڈی میں کسی کے پاس پہنچ گئے۔ اس نے انھیں اپنی یاد دلانے کے لیے آتشک کا تحفہ دیا۔ یہ تحفہ میرا جی کے پاس آخری دم تک رہا۔ میرا جی ہومیوپیتھی بھی جانتے تھے، اپنا علاج خود کرتے رہتے تھے اور دوائیں کھاتے رہتے تھے۔ اس واقعہ کی یاد ان کی ایک نظم '۱۴ مئی ۱۹۳۶ء کی رات' ہے جو کچھ اس طرح شروع ہوتی ہے۔

جو دھن تھا پاس وہ دور ہوا

مٹی میں ملا، کچھ بھی نہ رہا

اور یہ واقعہ بھی ہے کہ اس سانحے کے بعد میرا جی جنسی لحاظ سے کھکھ ہو گئے تھے اور ان کی لاشعوری الجھنیں اور بھی زیادہ ہو گئی تھیں۔''(۸۱)

لاہور کے قیام کے دوران اپنے مخصوص حلیے کی وجہ سے وہ ایک خاص شہرت رکھتے تھے اور ان کی زندگی گزارنے کا ایک خاص انداز، رویہ اور معمول بن گیا تھا۔ قیوم نظر اس دور کی تصویر کھینچتے ہوئے بتاتے ہیں:

''قیام لاہور کے زمانے میں میرا جی بند گلے والا لمبا سا اور ڈھیلا ڈھالا سا کوٹ اکثر پہنے رہتے۔ کلہ پانوں سے بھرا ہوتا۔ کوٹ کی ٹھنسی ہوئی جیب میں ریمنگٹن ٹائپ مشین پر استعمال ہونے والے ربن رکھنے کی ایک ڈبیا ہوتی تھی جس میں میرا جی پیسے رکھتے تھے۔ مہینے کے تیسرے ہفتے کے شروع تک اس میں پیسے ختم ہو جاتے تھے اور پھر ''ادبی دنیا'' کے دفتر میں بھیجے ہوئے لوگوں کے ٹکٹ ہوتے تھے یا ادھار حاصل کیے ہوئے پیسے۔ بغلی جیب کے اُبھار میں دو ڈبیاں ہوتی تھیں۔ ایک میں پان اور دوسری میں پائپ کا تمباکو ہوتا تھا کیونکہ سستا رہتا تھا۔ اس میں ایسے کاغذوں کے پرزے بھی ہوتے تھے جن پر نظموں کے خیال ان کے مصرعے یا پھر

مکمل نظمیں ہی لکھی ہوتی تھیں۔ یہ نظمیں، یہ مصرعے کچھ بھولا رام (شرابفروش) کے ہاں بیٹھے ہوئے، کچھ مال روڈ پر گزرتے ہوئے ٹانگوں کو دیکھتے ہوئے اور کچھ باغ کے کسی گوشے میں بیٹھ کر لکھے جاتے تھے۔''(۸۲)

ان دنوں وہ جوٹوپی پہنتے تھے وہ اکثر گندی اور غلیظ ہوتی۔ جرابوں کے اندر ایک اور میلی کچیلی جراب ہوتی۔ بوٹ اکثر پھٹا ہوا جس میں سے ٹانکے جھانکتے۔ ''ایسے میں وہ بوٹ کے اندر سوراخ کے نیچے گتے کا ایک ٹکڑا رکھ لیا کرتے تھے، شاید دوہری جرابیں پہننے کا سبب بھی یہی تھا''(۸۳) اس وضع قطع کے ساتھ ان کی عادتیں بھی عجیب تھیں۔

انھیں سگریٹ کی پنیاں جمع کرنے، گھوڑوں کے گھسے ہوئے نعل، چھوٹی موٹی کیلیں، الٹے سیدھے لوہے کے تار اور ایسی بہت سی الم غلم چیزیں جمع کرنے کا بھی شوق تھا۔ راستے میں چلتے چلتے انھیں اس قسم کی کوئی چیز نظر آ جاتی تو وہ ''بلا تکلف اسے اٹھا لیتے اور اپنے بیگ میں ڈال لیتے یا اپنے ہاتھ میں تھامے ہوئے اخباروں کے بنڈل میں لپیٹ لیتے''(۸۴)

اپنی زندگی کی اس بے ترتیبی اور افراتفری کے باوجود انھیں اپنے نوجوان دوستوں کی ادبی تعلیم و تربیت اور ان کے مستقبل کا بے حد خیال رہتا تھا۔ الطاف گوہر کہتے ہیں:

''وہ ادبی دنیا کے ادارے میں تھے اور ریڈیو پروگراموں سے حلقہ کے لیے اور اپنے لیے کچھ نہ کچھ کما لیا کرتے تھے۔ وہ اس دھن میں لگے ہوئے تھے کہ کسی نہ کسی طرح حلقہ کے ارکان ریڈیو میں مستقل ملازمت حاصل کر لیں۔ میں اس زمانے میں ایم۔ اے میں پڑھتا تھا۔ میری ادبی تعلیم و تربیت میں میراجی بڑی دلچسپی لیتے تھے اور اس دلچسپی کے خلاف جب کبھی میں احتجاج کرتا تو وہ کہتے ''لوگ علم کے پیچھے بھاگتے ہیں مگر علم تمہارے پیچھے بھاگ رہا ہے اور تم ہو کہ اسے قریب نہیں پھٹکنے دیتے''۔ میرے فرائض میں ان کے لیے لائبریری سے کتابیں لانا اور شام کو ان

کے ساتھ شراب خانے تک جانا شامل تھا۔ یہ شام کا پروگرام صرف اس روز ہوتا
جب کہیں سے ایک روپیہ بارہ آنے مل جاتے جو اس زمانے میں ڈرافٹ بیئر کی
اس مقدار کی قیمت تھی جس سے کم پینا میرا جی کو گوارا نہ تھا۔ اس میں اس بدمزہ
لیمو نیڈ کی بوتل کی قیمت بھی شامل ہوتی جو مجھے مجبوراً پینا پڑتی۔ حلقہ ارباب ذوق،
''ادبی دنیا''، پنجاب پبلک لائبریری اور ریڈیو یہی میرا جی کی زندگی تھی اور میرا سین
کی ایک گہری دبی تڑپ بھی تھی اور وجہ زندگی بھی۔ اچانک ان کی زندگی نے پلٹا کھایا
اور وہ لاہور چھوڑ کر ریڈیو کی ملازمت کے سلسلے میں دہلی چلے گئے۔''(۸۵)

دہلی جانے میں مالی حالات کی خرابی کا سب سے بڑا ہاتھ تھا۔ اس زمانے کی حالت یہ تھی کہ دہلی جانے کا کرایہ بھی نہیں تھا چنانچہ میرا جی کو اپنا ایک مسودہ بیچنا پڑا۔

''مکتبہ اردو والوں نے چھپن روپے میں میرا جی کی کتاب ''میرا جی کے گیت''
خریدی اور چھپن روپے لے کر میرا جی لاہور سے دہلی چلے گئے۔''(۸۶)

یوں میرا جی ۱۹۴۲ء میں ادبی دنیا سے الگ ہو کر آل انڈیا ریڈیو دہلی سے منسلک ہو گئے۔

''محمود نظامی نے لاہور سے میرا جی کو ڈیڑھ سو روپے ماہوار پر دہلی بلایا لیکن میرا جی
اپنے لا اُبالی مزاج کی وجہ سے زیادہ دنوں تک مستقل ملازمت نہ کر سکے اور علیحدہ ہو
گئے۔ اس کے بعد وہ جزوی آرٹسٹ کی حیثیت سے ریڈیو سے منسلک رہے۔''(۸۷)

میرا جی دہلی میں تقریباً چھ سال رہے۔ اس دوران وہ سٹاف آرٹسٹ کی حیثیت سے ریڈیو کے لیے مختلف پروگرام لکھتے رہے۔ ماہنامہ ''ساقی'' دہلی میں مستقل کالم، باتیں بھی شروع کیا جس کا سلسلہ تقریباً دو سال جاری رہا۔ ریڈیو پر اپنی نظموں، غزلوں اور گیتوں کے ساتھ ساتھ کئی نئے پروگرام بھی متعارف کروائے۔ ''خرابات'' کے نام سے ملک کے نامور فنکاروں کو اپنے فن پر گفتگو کی دعوت دی۔ اس پروگرام میں میرا جی نے دینا نارتو رشی، سالک، فیض، استاد غلام علی خان اور ملکہ

پکھراج وغیرہ سے ان کے فن پر غیر رسمی گفتگو کی۔[88] اس کے علاوہ انھوں نے دیہاتیوں کے لیے پروگرام کیے اور جرمنی کے خلاف پروپیگنڈا فیچر بھی لکھے۔ دہلی ریڈیو سٹیشن پر ان کا حلقہ احباب بہت وسیع تھا۔ شام کو شاہد احمد دہلوی کے گھر اور کتب خانے ''علم و ادب'' پر اکثر ادیبوں کا جمگھٹا ہوتا ''میرا جی بھی یہاں روز شام کو آنے لگے، شروع شروع میں ان کی باتیں لوگوں کی سمجھ میں نہیں آتی تھیں لیکن تھوڑے ہی عرصہ بعد وہ ہر دلعزیز ہو گئے اور قدر کی نگاہ سے دیکھے جانے لگے۔''[89]

ریڈیو کی وجہ سے ان کی آمدنی بھی خاصی معقول ہو گئی۔ انھیں احساس ہوا کہ وہ زندگی کے ایک نئے دور میں داخل ہو گئے ہیں۔ قیوم نظر کے نام ایک خط میں جو ۲۸ ستمبر ۱۹۴۲ء کو لکھا گیا، کہتے ہیں:

''دوچھٹکل کام اب تک کافی مل چکا ہے اور ملتا جائے گا تاوقتیکہ کوئی مستقل صورت بن جائے اور وہ بھی ذرا سی کوشش سے بن جائے گی۔ کم سے کم خیال یہی ہے۔''[90]

اس کے بعد والے خطوط سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ دہلی کی زندگی سے نہ صرف مطمئن ہیں بلکہ اپنے دوسرے لاہوری دوستوں کو بھی وہاں بلانے کے خواہشمند ہیں۔ قیوم نظر کے نام ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

''محمود ۱۱ سے ۱۶ تک لاہور میں ہوگا۔ آپ اور گوہر اس سے ضرور ملیں، وہ ایک ملازمت کا حال بتائے گا۔ سوسوا سو تنخواہ ہے میرے خیال میں بالترتیب قیوم نظر، یوسف ظفر، الطاف گوہر اور مختار صدیقی میں سے ایک آدمی کو آنا چاہیے۔''[91]

اس خط سے معلوم ہوتا ہے کہ میرا جی دہلی میں بھی لاہوری دوستوں کو نہیں بھولے، وہاں رہ کر بھی انھیں ان دوستوں اور حلقہ ارباب ذوق کی فکر رہی۔ اپنے خطوط میں وہ حلقہ کے لیے اور دوستوں کے نجی معاملات کے لیے مسلسل مشورے دیتے رہے۔

قیوم نظر کے نام ۲۱ دسمبر ۱۹۴۴ء کے خط میں لکھتے ہیں:

''حقیقت پرست بننے کی کوشش کرنا چاہیے پھر نہ کوئی مصیبتیں ہیں نہ راحت۔''[92]

لیکن خود وہ کبھی بھی حقیقت پرست نہ بن پائے۔ انھوں نے مصیبت اور راحت کے بارے میں ایک طرح کا سمجھوتہ کرلیا تھا۔ دہلی میں بھی ان کے طور طریقے وہی رہے۔ شراب خوب پیتے اور گلی کوچوں میں مدہوش ہوکر گر پڑتے'' اور کبھی کبھی یہ بھی ہوتا کہ پینے کے بعد انھیں رونا لگ جاتا اور دھاڑیں مار کر رونے لگتے۔ راہگیروں کے ٹھٹھ لگ جاتے تو ان کے ساتھ کوئی بات بنا کر دفع شر کرتے۔ ایک دفعہ ایک کو کہنا پڑا کہ بے چارے کی ماں مرگئی ہے۔ ایک دفعہ نئی چاوڑی میں انھوں نے رونا شروع کیا اور نظموں کے مجموعے کا پورا مسودہ اچھال دیا۔ ساری سڑک پر اس کے اوراق پھیل گئے۔ ان کے دوست انھیں چنتے پھرے، کچھ ہوا میں اُڑ گئے''(۹۳)۔ اخلاق احمد دہلوی نے بھی اس طرح کے کئی واقعات بیان کیے ہیں۔

''میں ایک دفعہ کوئی رات کے تین بجے کے قریب شاید کسی تھیٹر سے واپسی پر آ رہا تھا کہ بیچ چاندنی چوک میں دلی کی اس مشہور سڑک کے سب سے اہم چوراہے پر فوارے کے سامنے میں نے دیکھا کہ ایک آدمی بے سدھ پڑا ہے۔ محض اس خیال سے کہ کہیں کوئی فوجی ٹرک اس شخص کو کچلتے ہوئے نہ گزر جائے، میں قریب پہنچا اور چاہا کہ اس شخص کو اٹھا کر کسی دکان کے تختے پر لٹا دوں۔ نزدیک پہنچ کر پاؤں تلے کی زمین سرک گئی۔ دیکھتا کیا ہوں کہ آپ ہیں ایک تانگہ قریب سے گزرا۔ میں نے ٹانگہ ٹھہرایا اور تانگے والے نے اور میں نے مل کر انھیں تانگے میں بھر دیا۔ سوار کراتے وقت تانگے والے کی نظر ان کے چہرے پر بھی پڑی اور اس نے چیخ کر کہا۔ ارے بابو جی! میں نے پوچھا کیا تم انھیں جانتے ہو؟ وہ بولا جی ہاں، ایک دفعہ بابو جی نے اتنی سی دوری کے مجھے سو روپے دے دیے تھے۔ کہا تھا جا بچہ تیرا کلیان ہو۔ آج بھی معلوم ہوتا ہے بہت پی رکھی ہے۔ میں ان بابو جی کا گھر جانتا ہوں۔ بنگش کے پل پر رہتے ہیں۔''(۹۴)

جب ان کے پاس پیسے ہوتے تو کھلے دل سے لوگوں میں بانٹ دیتے۔

''مزاج میں شاہی اور روح میں درویشی تھی۔ نام نہاد اونچے درجے کے لوگوں کی سرپرستی قبول نہیں کر سکتے تھے۔ ان بڑوں کو وہ بہت چھوٹا سمجھتے تھے اور چھوٹوں کے لیے ان کی جان بھی حاضر تھی۔ احمد شاہ بخاری پطرس نے انھیں آل انڈیا ریڈیو میں تھپکنا چاہا تو میرا جی My Foot کہہ کر وہاں سے چلے آئے تھے۔ میرا جی نے اپنے اوپر تنگی ترشی کر کے پانچ سو روپے جمع کیے تھے۔ جمع اس لیے کیے تھے کہ اپنی ماں کو بھیجیں۔ مگر ایک تانگے والے کو دے دیے کیونکہ اسے اپنی شادی کے لیے روپے کی ضرورت تھی۔ میرا جی روپے پیسے کے معاملے میں بہت غیر محتاط تھے۔ روپے پیسے کو انھوں نے کبھی اہمیت نہیں دی۔ جب ان کے پاس روپیہ ہوتا تو دونوں ہاتھوں سے لٹا دیتے اور کوڑی کفن کو نہ لگا رکھتے۔ ایک دفعہ ان کے ایک دم ساز نے انھیں رات گئے ایک اندھیرے بازار میں بے ہوش پڑے دیکھا تو تانگے والے کی مدد سے انھیں اٹھا کر تانگے میں ڈالا اور ان کے گھر انھیں پہنچا دیا۔ میرا جی کی جیب میں چار سو روپے تھے۔ انھوں نے نکال کر اپنے پاس رکھ لیے۔ میرا جی کو ہوش میں آنے کے بعد روپے کا خیال نہ آیا۔ بہت دنوں کے بعد ان صاحب نے ان کے روپے انھیں واپس دیے تو انھیں یاد بھی نہیں تھا کہ کبھی ان کی جیب میں چار سو روپے بھی تھے۔''(۹۵)

اخلاق احمد دہلوی جو یہ ''دمساز'' تھے اس واقعہ کی مزید تفصیل بیان کرتے ہوئے بتاتے ہیں:

''میں نے میرا جی کی جیبیں ٹٹولیں۔ چار سو روپے ابھی باقی تھے۔ خدا معلوم یہ کس طرح بچ گئے۔ شاید انھیں سڑک پر اُچھالنے سے پہلے یہ بے ہوش ہو گئے کیونکہ یہی ان کی عادت تھی۔ اکثر میرے علم میں ان کے مجموعوں کے انھیں سات سات سو، آٹھ آٹھ سو روپے ملے لیکن دوسرے ہی دن میں نے میرا جی کو کوڑی کوڑی کا محتاج

پایا۔ پینے پلانے کے بعد جو کچھ بچتا، وہ چپڑاسیوں، بھنگیوں اور تانگے والوں میں بانٹ دیتے اور پھر بھی اگر کچھ روپے بچ رہتے تو انھیں سڑک پر اُچھال دیتے اور خالی ہاتھ گرتے پڑتے گھر جا کر سو جاتے۔ چار سو روپے میں ان کی جیب سے نکال کر احتیاط سے اپنے پاس رکھ لیے۔ دوسرے دن میرا جی سے حسب معمول ملاقات ہوئی۔ میں نے پوچھا رات آپ گھر کیسے پہنچے، کہنے لگے جیسے روز پہنچتا ہوں۔ میں نے پوچھا آپ کا کل رات کچھ نقصان تو نہیں ہوا؟ میرا جی نے کہا فقیر کے پاس رکھا ہی کیا ہے۔ ہاں البتہ یہ یاد نہیں آتا کہ کل شام جو نئے مجموعے کی رقم مجھے ملی اس کا کچھ حصہ میں نے گھر منی آرڈر کیا یا نہیں؟ میں والدہ کو کچھ روپے بھیجنا چاہتا تھا۔ میں نے پوچھا کتنے روپے ملے تھے؟ کہا کچھ یاد نہیں آتا، بہر حال اچھی خاصی رقم شاہد صاحب نے دی تھی پانچ ہزار چھ سو چھبیس روپے چھ آنے چھ پائی اور پھر اپنی آواز میں اپنے ہی انداز کا جھٹکا پیدا کر کے کہا۔ چھوڑو روپے پائی کے ذکر کو، یہ بتاؤ صبح سے بلی خانم یا بادلی بیگم میں سے کسی سے ملاقات ہوئی۔''(۹۶)

دہلی میں میرا جی کو دو لڑکیوں میں خصوصی دلچسپی پیدا ہو گئی تھی۔ ایک کو وہ پیار سے بلی خانم اور دوسری کو بدلی یا بادلی بیگم کہا کرتے تھے۔ بلی خانم کا اصلی نام سحاب قزلباش تھا۔ وہ دہلی کے نامور شاعر آغا شاعر قزلباش کی سب سے چھوٹی بیٹی تھی۔ ریڈیو میں ان کی بنیادی نوکری تو اناؤنسر کی تھی لیکن وہ ڈراموں میں بھی کام کرتی تھیں اور اس حوالہ سے میرا جی سے ان کا ایک ''دفتری تعلق'' بھی تھا۔ ابتداء میں سحاب قزلباش یعنی بلی خانم برقعہ پہنا کرتی تھیں، شاعرہ بھی تھیں۔ بہت خوش الحان، نعت پڑھنے کا ان کا اپنا ایک انداز تھا۔

''آغا صاحب کے انتقال کے بعد برقعہ اُتر گیا۔ گھرانے کی کفیل بن گئی۔ جنگ شروع ہوئی تو کئی مسلمان گھرانوں کی لڑکیاں باہر نکلنے پر مجبور ہو گئیں۔ سحاب بھی ان

میں شامل تھی۔ ابتداء میں جب اس نے ریڈیو آنا شروع کیا تو اس وقت ریڈیو سٹیشن علی پور روڈ پر تھا، سحاب اس زمانے میں بڑی کم گو تھی اور برقع پہنتی تھی۔" (۹۷)

جنگ عظیم کے ساتھ ہی بے روزگاری اور مالی بحران کا ایسا ریلا آیا کہ اچھے خاصے گھرانے اس کا شکار ہو گئے اور ان کی لڑکیاں ملازمتوں کے لیے باہر نکلنے پر مجبور ہو گئیں، باہر کی ہوا لگی تو شرم و پردے کے انداز بھی بدل گئے۔

"براڈ کاسٹنگ ہاؤس پارلیمنٹ سٹریٹ پر آیا تو سحاب بھی شوخ ہو گئی۔ خود کو ترقی پسند کہلاتی تھی۔ اس کے گرد چاہنے والوں کا ایک ہجوم جمع ہو گیا۔ میرا جی بھی ان میں شامل تھے۔" (۹۸)

سحاب قزلباش کو پہلی بار دیکھ کر میرا جی پر جو کیفیت طاری ہوئی تھی اس کا نقشہ خود سحاب قزلباش نے ان لفظوں میں کھینچا ہے:

"لمبے لمبے بالوں، مونچھوں اور داڑھی میں پھیلی ہوئی نگاہیں پھٹی کی پھٹی رہ گئی تھیں۔ پتلیاں تک ٹھہر گئی تھیں۔ پتلے ہونٹ ایک دوسرے سے اس طرح چمٹ گئے تھے جیسے جبڑا تکلیف برداشت کرتے ہوئے سارے دانتوں سمیت حلق کا راستہ پکڑ لے گا۔ ستواں ناک کے نتھنے شاید دو تین دفعہ ہی پھڑ پھڑائے تو مجھے پتہ لگا کہ تم میں زندگی کے آثار ابھی باقی ہیں۔ گلے کی مالائیں ایک دوسرے سے چمٹی، شیروانی کے کھلے گلے میں سانس کی رفتار کے ساتھ سر اٹھاتیں اور پھر آہستہ آہستہ زرد سینے پر لوٹ جاتیں۔ تمہارا دل بہت ہی محبت بھرا تھا، اس کی دھڑکن سے میں نے فوراً پہچان لیا عجیب وغریب ماڈل کو دیکھ کر میں سنبھلی نہ تھی کہ وشوا نے بتایا کہ تم ایک لڑکی میرا کو چاہتے تھے۔" (۹۹)

میرا جی کے محبت بھرے دل کو پہچاننے کا یہ اعتراف برسوں بعد کیا گیا۔ سحاب کا کہنا ہے کہ

وہ اس وقت جان ہی نہ سکی کہ میرا جی اس سے محبت کرتے ہیں وہ یہی سمجھتی رہی کہ میرا جی کو میرا سین کے علاوہ اور کوئی نظر ہی نہیں آتا۔

''تم مجھے گھورتے رہے، میں نے برا بھی مانا مگر وہ تو تمہاری عادت تھی تم ہر عورت میں میرا کو ڈھونڈتے اور مجھے تم پر کبھی کبھی رحم بھی آ جاتا۔''(۱۰۰)

سحاب قزلباش کے علاوہ میرا جی اس زمانے میں جس دوسری خاتون میں دلچسپی لیتے تھے وہ بدلی یا بادلی بیگم تھیں جس کا اصلی نام صفیہ معینی تھا۔ یہ بھی بڑی شوخ و شنگ خاتون تھیں۔ ڈرامہ آرٹسٹ اور میرا جی کے ڈراموں اور فیچروں میں اکثر کاسٹ ہوتی تھیں ''انھیں دہلی سٹیشن کی Bright Voice سمجھا جاتا تھا۔''(۱۰۱) ان دونوں کے علاوہ بھی کچھ اور خواتین تھیں جن میں میرا جی دلچسپی لیتے تھے۔ ایک خاتون امیتہ رائے تھیں، بنگالی تھیں۔ میرا جی نے ان پر ایک مزاحیہ نظم بھی لکھی تھی جس کا ایک مصرع ہے۔

امیتہ رائے پپیتا کھائے (۱۰۲)

اسی خاتون کے بنگالی حسن نے ریڈیو کے اکثر لوگوں کو دیوانہ بنا رکھا تھا۔

''چولی پہنتی تھی۔ پیٹ ننگا اور ساتھ ساڑھی۔ کمرے سے نکلتی تو میرا جی کاریڈار کے آخری سرے پر کھڑے ہو جاتے۔ میرے کمرے کا نمبر ۹ تھا۔ جونہی امتیہ رائے کے چلنے کی آواز آتی (اس کا ایک خاص سٹائل تھا) میرا جی جلدی سے باہر نکل کر کاریڈار کے آخری سرے پر پہنچ جاتے۔ میں میرا جی سے پوچھتا کیا کر رہے ہو، کہتے دیکھو بلا آ رہی ہے۔''(۱۰۳)

امیتہ رائے کے علاوہ کچھ اور بنگالی خواتین بھی تھیں۔ اپرن رائے، ریتا گنگولی، مس گھوش، جن میں میرا جی دلچسپی لیتے تھے۔

''میرا جی کا شغل یہ تھا کہ سٹوڈیو میں گھسے رہتے اور کسی کو پان کھلاتے، کسی سے جملے

بازی کرتے۔''(۱۰۴)

میرا جی کو بنگالی خواتین سے خصوصی دلچسپی تھی جو اس زمانے میں کثرت سے دہلی ریڈیو سٹیشن پر جمع ہو گئی تھیں۔

''بنگالیوں سے میرا جی کی دلچسپی کی وجہ ان کا ظاہری لبادہ تھا۔ وہ چولی پہنتی تھیں اور پیٹ آدھے سے زیادہ ننگا ہوتا تھا، اس پر لمبے بال، میرا جی کی جنسی تسکین ہو جاتی تھی۔''(۱۰۵)

ان تمام خواتین میں بلی خانم اور بدلی یا بادلی بیگم کا اپنا مقام تھا۔ میرا جی نے ان کے حوالے کئی گیت بھی لکھے۔

''ان دونوں لڑکیوں میں میرا جی کو اپنی مستقل محبوبہ میرا سین کے کچھ نقوش ملتے تھے۔ میرا جی کی صحت پر ان لڑکیوں کے عشق کا کافی برا اثر پڑا۔ وہ اور زیادہ شراب پینے لگے۔ اکثر نشے کی حالت میں وہ یہ شعر پڑھتے اور روتے روتے ان کی ہچکی بندھ جاتی۔

ہرگز نہ کیجو ان سے محبت تو مصحفی
ظالم غضب کی ہوتی ہیں یہ دلّی والیاں (۱۰۶)

دہلی ریڈیو سٹیشن کے ان دونوں عشقوں کا ذکر کرتے ہوئے میرا جی نے مظہر ممتاز کو بتایا تھا۔

''جب میں دلی میں تھا تو مجھے دو لڑکیوں سے عشق ہو گیا تھا لیکن یہ محبت میرا سین کی طرح نہ تھی کیونکہ وہ لڑکیاں مجھے اپنا بزرگ سمجھتی تھیں۔''(۱۰۷)

بلی خانم اور بادلی بیگم سے عشق کرنے کا مطلب ہرگز یہ نہیں تھا کہ وہ میرا سین کو بھول گئے تھے بلکہ جیسا کہ میرا جی نے خود کہا ہے ''یہ محبت میرا سین کی طرح نہ تھی''۔

اخلاق احمد دہلوی کا کہنا ہے:

''میراجی کی تین مستقل محبوبائیں تھیں، میرا سین وہ بنگالی لڑکی جو ایف سی کالج لاہور کی طالبہ تھی اور جس کی وجہ سے انھوں نے اپنا نام تبدیل کیا، اردو جوان کا اوڑھنا بچھونا تھی اور انگلش کلچر جسے دیکھنے کا ان کو بچپن سے شوق تھا۔''(۱۰۸)

میرا سین کا تصور ہمیشہ ان کے ساتھ رہا اور اکثر یوں ہوتا کہ

''جب میراجی اپنی دانست میں سمجھ لیتے کہ تخلیہ ہو گیا تو اپنے گلے کی ہندوانی مالائیں گریبان سے نکال کر اور ان مالاؤں کے ایک ایک دانے پر میرا، میرا پڑھتے اور بالکل آسن میں ہو بیٹھتے، جس طرح سادھو گیان دھیان میں بیٹھتے ہیں۔ کبھی کبھی میرا کے بھجن بھی گاتے تھے۔ میراجی خود لاڈ میں کبھی کبھی میرا سین کو کافر، کہا کرتے تھے۔ ان کے پاس میرا سین کی ایک تصویر تھی جو کسی کالج میگزین میں سے انھوں نے تراش کی تھی اور میرا سین کی ایک حساب کی کاپی جو کسی دن کالج جاتے وقت شاید بے کار سمجھ کر اس نے پھینک دی تھی۔ میراجی اکثر جنون کی حالت میں اس کاپی کو آنکھوں سے لگاتے اور گھنٹوں میرا سین کی تصویر ایک پرانے آئی گلاس سے دیکھتے۔ اس شیشے کی وجہ سے شکل بڑی معلوم ہونے لگتی اور میراجی اکثر اس حالت میں نظمیں کہتے۔ پچاسیوں نظمیں اس کیفیت میں میراجی نے کہیں۔''(۱۰۹)

دہلی سے انھوں نے جو خطوط اپنے لاہوری دوستوں کو لکھے ان میں بھی میرا سین کا ذکر کئی جگہ موجود ہے۔ قیوم نظر کے نام خط میں لکھتے ہیں:

''آؤں گا تو زیادہ دنوں کے لیے نہیں آؤں گا کیونکہ میرا سین دارجلنگ میں ہے''(۱۱۰)

اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ میرا سین کی Movement سے پوری طرح باخبر رہتے تھے، لیکن یہ معلوم نہیں ہو سکا ان کا ''ذریعہ'' کیا تھا۔

میرا سین کی کافر اداؤں اور اس کے حسین تصور کو انھوں نے بادلی بیگم میں مجسم کرنے کی

کوشش کی۔مختار صدیقی بتاتے ہیں:

''اب کی بار وہ چمپئی رنگ کی ایک تیز طرار مسلمان لڑکی تھی۔میرا جی نے اس کی بڑی بڑی آنکھوں میں جن میں ہمیشہ سرمے کی تحریر رہتی تھی وہ گہرائیاں دیکھیں جو ان کے دل میں تھیں اور اس کی آواز میں وہ کھنک پائی جو بعد کو انھوں نے شو جی کے راگوں، جے جے ونتی اور گوری سے متعلق کی۔''

خود میرا جی نے بادلی بیگم کا جو خاکہ کھینچا ہے وہ یوں ہے:

''دبا دبا سا قابو میں کیا ہوا قد، نہ سرو کی برابری کرتا نہ بوٹا سا۔بھرا بھرا سا جسم جو کسی دن تو دبلا پتلا دکھائی دیتا اور کسی روز اپنی تروتازگی اور فطری معصومیت کے بل پر موٹاپے کی یاد دلاتا۔آنکھوں کی چمک ہر صورت میں یہی کہتی کہ ذہانت سے رشتہ ناتا ہے اور اس کے ساتھ پتلے ہونٹوں پر اکثر ایک تبسم،طبیعت کی تیزی،شوخی، شرارت اور شوخی بھی کیسی؟ جس پر کبھی گمان ہو کہ تریا چتر ہے اور ہمیشہ اسے سرسری نظر سے دیکھنے والے بال پنے کی ایک ان منٹ لہر کہہ دیں۔''(۱۱۱)

میرا جی نے اس بار کسی قسم کا تکلف برتنے کی بجائے سیدھے سادے انداز میں رابطہ کیا۔ ان کا کہنا تھا'' کیونکہ اسے ہم سے گو نہ رغبت ہے اس لیے تکلف کی ضرورت ہی نہیں۔''(۱۱۲) میرا جی نے اس کے لیے بڑا عجیب وغریب پلان بھی بنایا۔انھوں نے خود ہی اندازہ لگایا کہ ان کے اظہار محبت پر وہ تین رویے ظاہر کر سکتی ہے۔ پہلا امکان یہ ہے کہ وہ ناراض ہو جائے گی اور افسروں سے شکایت کی دھمکی دے گی۔اس کا انتظام میرا جی نے کر لیا تھا کیونکہ سارے افسران کے دوست تھے۔دوسرا امکان یہ ہے کہ وہ اپنی تیزی اور طراری کے بل پر ان کا مذاق اُڑائے گی سو اس کی انھیں پرواہ نہ تھی۔تیسرا امکان ذرا دور کا تھا اور وہ یہ کہ کیا معلوم وہ اپنی پہلی باتوں کے اظہار معنویت کو سچ کر دکھائے اور ان کے اظہار تمنا پر خاموش ہو جائے۔(۱۱۳) چنانچہ اس نقشے پر

میراجی نے تمام جوابی چالیں سوچ رکھی تھیں مگر یہ نقشہ دھرے کا دھرارہ گیا جب وہ سنتے ہی بگڑ گئی اور برہم ہوکر بولی ''مواشاعر بنا پھرتا ہے۔ کہاں گیا وہ میرا کا عاشق، تبھی اس نے منہ نہ لگایا۔ شکل تو دیکھو داڑھی بڑھائے مواجوگی۔''(۱۱۴)

میراجی بظاہر اس صورت حال سے مایوس نہ ہوئے اور وقتی طور پر اس کا ایک صحت مند اثر ہوا۔ انھوں نے اپنا حلیہ بہت حد تک درست کر لیا۔

''میراجی اب دیکھنے میں وہ میراجی نہیں تھے۔ وہ کاکلیں جنھیں میرا سین کے بالوں کی یاد میں انھوں نے پرورش کیا تھا اب کٹ چکی تھیں۔''(۱۱۵)

ان کے لباس میں بھی تبدیلی آئی۔ مالائیں غائب ہوگئیں۔

''لاہور کا لبادہ اور کاکلوں کا وبال اب اُتر چکا تھا اور میراجی عام آدمیوں کا سا لباس پہننے لگے تھے۔''(۱۱۶)

مجموعی طور پر ان کی شکل وصورت میں ایک بڑی تبدیلی آ گئی۔

''ریڈیو کی زرد تل والی خاتون کے جواب میں انھوں نے اپنی کینچلی ہی بدل دی اور لمبے لمبے بال اور داڑھی سب صاف کرا دی۔ غالبًا انھیں احساس ہوا تھا کہ سب ظاہر داری کو پسند کرتے ہیں اور وہ دن گئے جب راکھ میں جٹی زلفیں اور گلے میں پڑی مالاؤں میں اسیر ہوکر سندریاں بھگوان کے پاس جانے کا راستہ ڈھونڈ لیا کرتی تھیں۔''(۱۱۷)

میراجی کی اس تبدیلی کا بادلی بیگم پر کوئی خاص اثر نہ پڑا۔ وہ میراجی کے لکھے ہوئے ڈراموں میں اسی طرح پارٹ ادا کرتی رہی مگر اس نے محبت کے تعلق کو یہ کہہ کر آگے بڑھانے سے انکار کر دیا کہ ''اس کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ میں میراجی کو اپنا بزرگ سمجھتی ہوں۔''(۱۱۸)

میراجی پھر بھی اس سے لاتعلق نہ ہوئے اور اس کے لیے تحائف بھی خریدتے رہے۔

سید انصار ناصری ایک واقعہ سناتے ہیں:

''انہی دنوں مراد آباد میں آل ہند مشاعرہ ہوا جس کی صدارت مولوی عبدالحق نے کی۔ میں دہلی ریڈیو کی طرف سے اس مشاعرے کی کوریج کے لیے بھیجا گیا۔ ن م راشد بطور شاعر جا رہے تھے۔ میراجی بھی ہمارے ساتھ چل پڑے۔ ان کی خوبی یہ تھی کہ تعلق ہو نہ ہو دوستوں کے ساتھ چل پڑتے تھے۔ مشاعرے سے فارغ ہو کر ہم مراد آباد جو برتنوں کے لیے مشہور ہے، کے بازار میں کچھ خریدنے کے لیے گئے۔ میراجی بھی ساتھ تھے۔ انھوں نے صفیہ معینی (بادلی بیگم) کے لیے ایک سرمہ دانی خریدی جو دہلی آ کر اسے پیش کی۔''(۱۱۹)

ان تمام رویوں اور میراجی کے جذبہ محبت کے جواب میں بادلی بیگم کا ایک ہی جواب تھا کہ میں میراجی کو اپنا بزرگ سمجھتی ہوں۔ میراجی خاموشی سے الگ ہو گئے لیکن ان کے دل میں بادلی بیگم کے لیے کسی طرح کی نفرت پیدا نہ ہوئی۔ ایک عرصہ کے بعد بادلی بیگم حاملہ ہو گئی۔ متعلقہ شخص نے شادی سے انکار کر دیا۔ میراجی کو معلوم ہوا تو محض اس خیال سے کہ بیگم کی عزت پر حرف آئے گا اور پیدا ہونے والا بچہ حرامی کہلوائے گا شادی پر تیار ہو گئے، لیکن قیوم نظر نے یہ شادی نہ ہونے دی۔ ضیاء جالندھری بتاتے ہیں:

''ایک خط میں میراجی نے انھیں (قیوم نظر کو) اطلاع دی کہ وہ شادی کر رہے ہیں۔ قیوم نظر اس شام کو لاہور سے گاڑی میں سوار ہو کر اگلی ہی صبح دلی پہنچ گیا۔ وہاں اسے پتہ چلا کہ جس خاتون سے وہ شادی کر رہے ہیں وہ ماں بننے والی ہے اور بچے کے باپ نے روایتی انداز میں لاتعلقی کا اظہار کر دیا ہے۔ قیوم نظر نے بڑی مشکلوں سے میراجی کو اس ارادے سے باز رکھا۔''(۱۲۰)

میراجی کی پرانی عادتیں لوٹ آئیں۔ شراب نوشی بڑھ گئی۔ یہ شراب عموماً سستی اور گھٹیا ہوتی۔ آہستہ آہستہ پرانا حلیہ بھی واپس آ گیا۔ قمیص کے نیچے چھپی مالائیں اوپر آ گئیں۔ گندگی بھی

لوٹ آئی، بال بڑھ گئے۔

''پہلے رات کو پیتے تھے پھر دن کو بھی پینے لگے، پھر ہر وقت پینے لگے۔ سوڈا یا پانی ملانے کی ضرورت بھی نہیں رہی تھی۔ یونہی بوتل سے منہ لگا کر غٹا غٹ چڑھاتے جاتے تھے، جب ریڈیو سٹیشن پر آتے تو ایک ہاتھ میں کاپیاں اور کتابیں ہوتیں اور دوسرے میں اٹاچی کیس۔ اس میں بوتل رکھی ہوتی، ذرا دیر ہوئی اور کہیں جا کر پی آئے۔''(۱۲۱)

ان حالات میں ن م راشد اور محمود نظامی ہی ان کا سب سے بڑا سہارا تھے جو انھیں دفتری عتاب سے بچاتے۔ خصوصاً ن م راشد نے ان کے بہت ناز نخرے اُٹھائے۔ (۱۲۲)

راشد صاحب کے ایران جانے کے بعد میرا جی کی حالت بہت نازک ہو گئی اور تقریباً روز ہی خودکشی کا موڈ ان پر سوار رہنے لگا۔ کچھ عرصہ تک محمود نظامی نے انھیں سنبھالے رکھا لیکن راشد صاحب کی یاد ان کے دل سے محو نہ ہو سکی۔ میرا جی راشد صاحب کی آواز سننے کے لیے اکثر ایران کی نشریات سنتے اور کہتے دوست چلا گیا (۱۲۳)۔ اب ان کی عادت بن گئی کہ شراب پیتے، دھاڑیں مار مار کر روتے اور جو کچھ پاس ہوتا اسے اچھال دیتے۔

ایک دن ان کے چند دوست انھیں گھیر گھار کر ایک نستعلیق طوائف کے کمرے پر لے گئے۔ وہاں کچھ گانا سنا، کچھ شراب پی اور بہکنے لگے۔ زینے سے اتر کر سڑک پر آئے تو حالت اور بھی خراب ہو گئی۔ سڑک پر لوٹنا اور چیخیں مار مار کر رونا شروع کر دیا۔ نظموں کا دوسرا ضخیم مجموعہ مسودے کی شکل میں ان کے پاس تھا اسے اس بری طرح اچھالا کہ رات کے اندھیرے میں اس کا ایک ورق بھی کسی کے ہاتھ نہ آیا۔ دوستوں نے جو ان کی یہ حالت دیکھی تو گھبرا گئے۔ لاکھ انھیں چمکارا، پچکارا مگر وہ اپنے اوسانوں میں نہ آئے۔ اتنے میں پولیس کے چند آدمی گشت کرتے آ گئے۔

دوست بچارے سب دم بخود ہو گئے کہ اب آوارہ گردی میں سب کے سب بند ہوتے ہیں۔ بھلا رات کے بارہ بجے اس بدنام بازار میں اور اس حالت میں دیکھ کر کون چھوڑے گا؟ مگر

اخلاق احمد کے حواس قائم رہے۔ ہمت مردانہ تو ان کی جواب دے چکی تھی، مگر جب پولیس والوں نے ٹوکا تو اسی نے جرات رندانہ سے کام لے کر کہا ''بے چارے کی ماں مرگئی ہے'' یہ کہہ کر میرا جی کو سمجھانے لگے کہ ''ماں باپ سدا کسی کے جیتے نہیں رہتے صبر کرو صبر۔ چلو اُٹھو کوئی دیکھے گا تو کیا کہے گا۔ ارے بھئی تم بڑے بودے نکلے۔ بچوں کی طرح رو رہے ہو۔ گھر چلو اور ہاں سنتری جی کوئی تانگہ ملے تو ادھر بھیج دینا'' خدا خدا کر کے آئی بلا ٹلی اور سب کی جان میں جان آئی۔ نظموں کے دوسرے مجموعے کے ساتھ اس مہینے کی تنخواہ کا بقایا بھی میرا جی اس بازار میں اچھال آئے۔''(۱۲۴)

تنخواہ کے ساتھ ساتھ دوسرے ذرائع سے حاصل کی ہوئی رقم کا بھی یہی حشر ہوتا تھا چنانچہ ان کی مالی حالت کبھی اچھی نہیں رہی۔ شاہد احمد دہلوی سے انھیں اپنی کتابوں کی اچھی خاصی رائلٹی ملی مگر انھوں نے پیسے کو پیسہ نہ سمجھا بلکہ اسے ایسے لٹایا جیسے لوٹ کا مال ہو۔

''ان کے مجموعوں کے انھیں سات سات آٹھ آٹھ سو روپے ملے لیکن دوسرے ہی دن میں نے میرا جی کو کوڑی کوڑی کا محتاج پایا۔ پینے پلانے کے بعد جو کچھ بچتا وہ چپڑاسیوں، بھنگیوں اور تانگے والوں میں بانٹ دیتے اور پھر بھی اگر کچھ روپے بچ رہتے تو انھیں سڑک پر اچھال دیتے اور خالی ہاتھ گرتے پڑتے گھر جا کر سو جاتے۔''(۱۲۵)

ان کی اس عادت سے قرض تو ان پر چڑھتا ہی جاتا تھا، کئی دوست اور خیر خواہ پریشان ہو جاتے۔ شاہد احمد دہلوی جو ان کے قدر دانوں میں سے تھے ان کی اس عادت سے تنگ آ گئے تھے، کہتے ہیں:

''ادھر تنخواہ ملی اور ادھر قرض خواہوں اور شراب میں ختم، پھر ایک ایک سے ادھار مانگا جا رہا ہے۔ میرا جی کے قدر دانوں نے انھیں سنبھالنے کی بہت کوشش کی مگر وہ نہیں مانے اور گرتے ہی چلے گئے۔ پھر یہ نوبت آئی کہ قرض ملنا بند ہو گیا۔ انھوں نے اپنے مضامین اور نظموں کی کتابیں مرتب کر کے بیچنی شروع کیں۔ اس میں مجھ سے

سابقہ پڑا۔ ایک کتاب لے لی، دو لے لیں۔ گھر پر ہر مہینے یا دوسرے مہینے ایک مجموعہ لے کر پہنچ جاتے۔ میں انکار کرتا اور وہ اصرار۔ میں انھیں سمجھاتا کہ ''میراجی میں آپ کی کتابیں نہیں چھاپ سکتا۔ میرے پاس بیسیوں مسودے خریدے ہوئے رکھے ہیں۔ ان کے چھپنے کی نوبت بھی نہیں آتی۔ کاغذ نایاب ہے مگر وہ کچھ ایسے بہانے تراشتے کہ مجھے مجبوراً ان سے مسودہ خریدنا پڑتا۔''(۱۲۶)

قرض نہ ملتا تو ''میز کی دراز میں سے بھی پیسے نکالنے سے باز نہ آتے لیکن بعد میں بتا دیتے''(۱۲۷) یا کچھ نہ کچھ اور بندوبست کر لیتے لیکن شراب نوشی میں فرق نہ آنے دیتے۔ وشونندن بھٹناگر جسے وہ اپنا پرائیویٹ اور فنانشل سیکرٹری کہا کرتے تھے کہتے ہیں:

''شام کو پوری بوتل ضروری تھی۔ پیسے جیب میں ہوں تو ٹھیک ورنہ پیسے جمع کرنے کی فکر دوپہر سے شروع ہوتی تھی اور شام تک ادھر ادھر سے پانچ ساڑھے پانچ روپے جمع کر لیا کرتے تھے۔ شام کو دفتر سے چھٹی ملنے پر میراجی براڈ کاسٹنگ ہاؤس سے پیدل چل کر گول مارکیٹ (نئی دہلی) کو مارچ شروع کرتے تھے۔ ایک تھیلا ہاتھ میں لٹکایا ہوتا تھا یا کندھے پر رکھا ہوتا تھا۔ ایک ہاتھ میں لوہے کے دو گولے۔ وہ اچھی تیزی سے چلتے تھے اور سیدھے شراب کی دکان پر پہنچ کر شراب کی پوری بوتل اپنی ایک خالی بوتل میں ڈلوا لیتے تھے۔ ایک خالی بوتل اور ایک ادھا ہمراہ رکھتے تھے۔ ایسا کرنے سے ان دنوں چار چھ آنے کی بچت ہو جاتی تھی۔ شراب حاصل کر کے ان کو کسی بات کی فکر نہ رہتی تھی۔ کھانا میسر ہو یا نہ ہو کھانے کے لیے جیب میں دام نہ ہوں تو بھی کچھ فکر نہ ہوتی تھی۔ انھوں نے دوران ملازمت یا قیام دہلی کھانے، رہائش، پوشاک وغیرہ کی ذرا فکر نہیں کی۔ کسی دوست کے پاس چار مہینے تک رہ لیے، پھر وہاں سے نکلے تو کسی اور دوست کے پاس جا قیام کیا۔ میری یاد میں

انھوں نے ایک بار پل بنگش پر مکان کرایہ پر لیا تھا لیکن اس میں چار چھ ماہ سے زیادہ نہیں رہے۔ یہی حال ان کا کھانے کے بارے میں تھا۔ مل گیا تو کھالیا ورنہ شراب ہی کافی تھی ان کے لیے۔ ہاں تو میں کہہ رہا تھا کہ دکان سے شراب حاصل کر کے وہیں پر بوتل ہی سے دو چار گھونٹ لگا کر باہر نکلتے اور پھر جائے رہائش کا رُخ کرتے۔ قریب ہو یا دور پیسے ہوئے تو بس میں بیٹھ گئے ورنہ پیدل گول مارکیٹ سے لودھی روڈ۔ جس روز پیسے ہوتے اس روز شام کا اخبار Evening News خرید کر بس میں سوار ہو جاتے تھے۔''(۱۲۸)

شراب کے لیے وہ کسی نہ کسی طرح پیسوں کا بندوبست کر لیتے تھے۔ قرض نہ ملتا تو چندہ کرتے۔

''میرا جی تین چار بجے چندہ کرنا شروع کرتے تھے۔ کئی بار چندہ میں نے بھی دیا اور کئی بار ایسا بھی ہوا کہ مجھے روپے دو روپے کی ضرورت ہوتی تو میرا جی اتنا چندہ کرتے کہ میرا کام بھی چل جاتا۔''(۱۲۹)

شروع شروع میں تو چندے کا یہ سلسلہ چلتا رہا لیکن آہستہ آہستہ چندہ ملنا بند ہو گیا۔

''شراب کے لیے چندہ بازی سے بہت دنوں کام چلتا رہا لیکن بعد میں چندہ آنا بند ہو گیا اور ہوٹل یعنی دفتر میں جو ریسٹورنٹ تھا اس کے بل ادا نہ کرنے کی وجہ سے میرا جی کو کھانا ملنا بند ہو گیا۔''(۱۳۰)

چنانچہ وشونند بھٹناگر ان کے لیے اپنے گھر سے کھانا لے آتے اور چپکے سے اناؤنسروں والی الماری میں رکھ دیتے۔ چھٹی کے دن بھی وہ ان کا کھانا لے کر ریڈیو سٹیشن پہنچتے۔(۱۳۱) میرا جی کی مالی حالت خراب تھی ہی، ان دنوں ان پر عجیب وغریب ذہنی دورے بھی پڑنے لگے تھے جن کے دوران وہ بعض اوقات دوستوں کو بھی مصیبت میں ڈال دیتے۔ انہی دنوں انھوں نے ایک دن

اخلاق احمد دہلوی سے کہا کہ وہ بادلی بیگم سے شادی کرلیں، اخلاق احمد دہلوی نے ٹالنے کے لیے کہا:

''میرے پاس شادی کے لیے روپیہ نہیں۔ کہا روپیہ میں مہیا کردوں گا تم کل شادی کرلو۔ بادلی بیگم تمھیں بہت پسند کرتی ہے اور ویسے خود بھی اچھی لڑکی ہے اور پھر یہ کہ مجھے اس سے محبت ہے۔ میں نے کہا آپ کی محبوبہ سے میں کیسے شادی کرلوں۔ میراجی نے کہا اس لیے کہ وہ مجھ سے شادی نہیں کرے گی اور پھر کوئی تیسرا آدمی اسے فضول لے کر چلتا بنے گا، تمہارے پاس رہے گی تو میں بھی دیکھ لیا کروں گا۔ یہ کہتے کہتے میراجی کو غصہ آ گیا۔ ایک دم چہرہ تمتمانے لگا اور حکم سنایا اگر تم نے کل اس سے شادی نہیں کی تو پھر میں تمہارا ''آملیٹ'' بنا دوں گا۔ ''آملیٹ'' کا نام سن کر میرے رونگٹے کھڑے ہو گئے اور میراجی نے حسب معمول اپنا وعدہ پورا کیا۔ میرا آملیٹ بن چکا تھا۔''(۱۳۲)

''آملیٹ بنانا'' ایک خاص اصطلاح تھی۔ جب میراجی کسی افسر سے ناراض ہوتے تو کہتے ''میں آج رات چھ ہزار چھ سو چھبیس بج کر انسٹھ منٹ پر تمہارا آملیٹ بنا دوں گا۔''(۱۳۳)

''اور دوسرے دن سب سنتے کہ وہ افسر یا ہسپتال میں ہیں یا گھر ہی پر چوٹیں سینک رہے ہیں۔ تعجب یہ تھا کہ ہر آفسر آملیٹ بننے کے بعد میراجی کا مرید ہو جاتا اور جو میراجی کہتے کرتا۔''(۱۳۴)

آملیٹ بنانے کے بعد وہ خود ہی علاج اور تیمارداری کرتے۔

''میراجی نے ہومیو پیتھک طریقے پر میری چوٹوں کا علاج شروع کیا۔ آملیٹ بنانے کے بعد وہ خود ہی ہر ایک کی تیمارداری بھی کیا کرتے تھے۔''(۱۳۵)

آملیٹ بنانے کا کام وہ ان گولوں سے لیتے تھے جو ہر وقت ان کے ہاتھ میں رہتے تھے۔ منٹو نے ان کی تعداد تین بتائی ہے۔ ابتداء میں یہ ایک تھا، پھر دو ہوئے اور بعد میں تین۔ قیوم نظر

کہتے ہیں:

''لاہور چھوڑنے سے کچھ عرصہ پہلے اس نے اپنی بغل میں چھاتا دبائے رکھنے کی بجائے اپنے ایک ہاتھ میں لوہے کا ایک چھوٹا سا گولا رکھنے کی عادت ڈال لی تھی۔ لوہے کا یہ گولا اس نے ایک مرتبہ یونہی سر راہے پایا تھا۔ چھٹانک بھر کا یہ گولا رفتہ رفتہ ایک مختلف حیثیت اختیار کر چکا تھا۔ اٹھتے بیٹھتے، سوتے جاگتے، کھاتے پیتے یہ گولا ہر لحظہ اس کے پاس رہتا تھا اور اس کو اس کی مفارقت کسی صورت بھی گوارا نہ تھی، چنانچہ جب وہ لاہور سے دلی روانہ ہوا تو اس کے کندھوں پر سردی سے بچنے کے لیے ایک پرانا کمبل اور ہاتھوں میں یہی لوہے کا گولہ تھا۔''(۱۳۶)

میراجی ان گولوں کو فہم کے انڈے(Balls of Wisdom) کہتے تھے۔

''ان گولوں پر سگرٹوں کی پنی تہ بہ تہہ چڑھتی رہتی تھی اور دور سے یہ بالکل چاندی کے معلوم ہوتے تھے، اگر ان میں سے ایک بھی گولا ادھر ادھر ہو جاتا تو میراجی بے چین ہو جاتے۔''(۱۳۷)

عصمت چغتائی نے ایک بار (بمبئی میں) میراجی ان گولوں کے بارے میں پوچھا تو کہنے لگے:

''(یہ) جب میری مٹھی میں ہوتے ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے دونوں جہاں میرے قبضے میں ہیں۔''(۱۳۸)

منٹو نے بھی بمبئی میں ان سے ان گولوں کے متعلق پوچھا تو کہنے لگے:

''میں نے یہ خود پیدا نہیں کیے اپنے آپ پیدا ہو گئے ہیں۔ پہلے یہ وجود میں آیا تھا (سب سے بڑا)، اس کے بعد یہ دوسرا جو اس سے چھوٹا ہے، اس کے پیچھے یہ کوچک۔''(۱۳۹)

ان گولوں سے صرف دوسروں کا ہی آملیٹ نہیں بنتا تھا، کبھی کبھی میراجی انھیں خود پر بھی

آزماتے تھے۔ ایک بار میراجی دوستوں کے ساتھ کہیں جا رہے تھے کہ راستے میں سڑک کے کنارے ایک سادھوں کی لاش نظر آئی۔ میراجی نے کہا ''سب سے پہلے ہمیں اس لاش پر آنسو بہانے ہیں کیونکہ اس بوڑھے کی موت پر کوئی آنسو بہانے والا یہاں نظر نہیں آتا''(۱۴۰)۔اس کے بعد لاش کی آخری منزل کا بندوبست کر کے یہ لوگ ایک میکدے میں پہنچے۔ایک ہی گلاس پی کر میرا جی کو جانے کیا سوجھی، وہ بولے میں آج کسی ظالم افسر کا آملیٹ نہیں بناؤں گا، آج مجھے ہی آملیٹ بننا ہے اور ہم سب کے روکتے روکتے میراجی نے اپنا آملیٹ بنانا شروع کیا۔''(۱۴۱)

شاہد احمد دہلوی نے بھی دہلی ریڈیو سٹیشن کا ایک واقعہ بیان کیا ہے:

''ایک دن ریڈیو سٹیشن پر میراجی کو دیکھا کہ جگہ جگہ سے ان کا منہ سوجا ہوا ہے اور سارے چہرے پر زخم اور نیٹے لگے ہوئے ہیں۔ میں نے گھبرا کر پوچھا میراجی! کیا کہیں گر پڑے، بولے نہیں مجھے مارا ہے، آپ کو کیوں مارا آپ تو لڑنا جانتے ہی نہیں، کہنے لگے مجھے سوتے میں مارا ہے اس نے، میراجی کو زیادہ جاننے والوں میں سے بعض یہ بھی کہتے ہیں کہ اس نے خود نشے میں اپنے آپ کو مارا ہے۔''(۱۴۲)

اسے بھی خود اذیتی ہی کی ایک صورت کہا جا سکتا ہے لیکن اس میں میراجی کی بے سروسامانی اور زندگی گزارنے کے انداز اور رویے کا بھی بڑا دخل تھا۔ اس سے بے سروسامانی، خود اذیتی اور خودلذتی نے ان کی زندگی کو کچھ ایسی شکلیں دے دی تھیں کہ وہ کسی کی پرواہ کیے بغیر جو کچھ کرنا چاہتے تھے کر لیتے تھے بلکہ اسے دھڑلے سے کرتے تھے۔منٹو کو انھوں نے بتایا تھا:

''اس کی جنسی اجابت عام طور پر ریڈیو سٹیشن کے اسٹوڈیوز میں ہوتی ہے۔ جب یہ کمرے خالی ہوتے تھے تو وہ بڑے اطمینان سے اپنی حاجت رفع کر لیا کرتا تھا۔''(۱۴۳)

شاہد احمد دہلوی نے بھی بڑی تفصیل سے اس خودلذتی کا ذکر کیا ہے:

''خدا جانے استمنا بالید کا انھیں چسکا کہاں سے لگا کہ جیتے جی نہ چھوٹا اور انھیں کسی جوگا نہیں رکھا۔ وہ اسے فخریہ بیان کرتے تھے اور کہتے تھے کہ اس کی بدولت میری سب تمنائیں پوری ہو جاتی ہیں۔ آپ ایک ایک کا منہ تکتے ہیں اور دل میں حسرت لیے رہ جاتے ہیں۔ میں کسی کو دیکھتا ہوں تو اس کا لطف بھی حاصل کر لیتا ہوں۔ ایک دن اپنے ایک ہم مذاق سے تعارف کرایا تو یہ کہہ کر 'یہ بھی دستکار ہیں'، ان سے جب کہا گیا کہ یہ تو بڑی غلط چیز ہے تو جواب ملا کہ میں سائنٹفک طریقے کا دستکار ہوں، اس میں کوئی نقصان نہیں پہنچتا اور دستکاری میں اتنا غلو تھا کہ قید مقام سے بھی گزر چکے تھے۔ ان کی پتلون کی بائیں جیب تو بنی ہوئی تھی مگر جیب کا کپڑا غائب۔''(۱۴۴)

بغیر جیب کے پتلون کا ذکر اخلاق احمد دہلوی نے بھی کیا ہے:

''پتلون بغیر جیبوں کی پہنتے اور شیروانی کی جیبوں کو اپنے غیر مطبوعہ مسودات، فلم ایکٹروں کی نیم برہنہ تصویریں، ٹوٹی پھوٹی چوڑیوں، استعمال شدہ موبافوں وغیرہ کے ملغوبے سے تھیلا بنائے رکھتے۔''(۱۴۵)

لباس کے معاملے میں ان کی یہ بے نیازی حد سے بڑھی ہوئی تھی، ایک لحاظ سے یہ بھی ان کی ایک ادا تھی جس میں کسی حد تک ارادے کو بھی دخل تھا۔ اس کے علاوہ وقتاً فوقتاً ان پر اپنے آپ کو عجیب وغریب ظاہر کرنے کے دورے بھی پڑتے تھے۔

''ایک دفعہ جانے دل میں کیا سمائی کہ چار ابرو کا صفایا کر کے گلے میں سادھوؤں کی سی کنپھٹی بھی ڈال لی تھی۔''(۱۴۶)

قیوم نظر کی رائے میں ''وہ اپنا حلیہ ٹھیک کرنے میں اذیت محسوس کرتے تھے۔ دراصل ایک مرتبہ جو چیز ان کے ساتھ لگ جاتی ان کے دھیان میں سما جاتی، ان کی زندگی کی روایات میں داخل ہو جاتی۔ یہی وجہ ہے کہ میرا سین ہو یا بھولا رام کی داشتہ، کسی نظم کا خیال ہو یا دھیان کی کوئی دھن وہ

اس کو اپنی رگ رگ میں اُتار لیتا''۔

اخلاق احمد دہلوی کا ایک واقعہ بیان کرتے ہیں:

''میراجی نے دلی میں جب ایک مرتبہ نیا سال آنے پر احباب کے اصرار پر نیا سوٹ پہنا اور اپنا وہ چارلی چپلن والا جوتا بھی بدل ڈالا اور کلارک گیبل کی وضع کی مونچھیں بھی حذف کروادیں تو ان سب کو حیرت ہوئی جن کے اصرار پر وہ ''سوٹڈ بوٹڈ'' بنے تھے اور سب نے سمجھا کہ نیا سال میراجی کے لیے نئے لباس سے شروع ہو رہا ہے لیکن جب پوری طرح سوٹڈ بوٹڈ ہو کر انھوں نے سر پر استرا پھروایا اور چاند سے سر پر Happy new year پینٹ کروایا اور وہ مالائیں جو قمیص کے اندر رہتی تھیں باہر کوٹ کے کالر پر پہن لیں تو ان کے مقربین کو کہنا پڑا کہ کوئی لباس میراجی کا کچھ نہیں بگاڑ سکتا۔''[۱۴۷]

چونکا دینے کی یہ عادت صرف لباس کی حد تک ہی مخصوص نہ تھی۔ دوسرے معاملات میں بھی ان کا طریقہ یہی تھا، حتیٰ کہ کتابوں کی رائلٹی کے معاملے میں بھی وہ ''چونکانے'' والی بات پیدا کرتے تھے۔ شاہد احمد دہلوی بتاتے ہیں:

''کتابوں کی قیمت کے بارے میں ان کی ایک خاص مت تھی۔ مثلاً میں نے کہا یہ کتاب تو بہت چھوٹی ہے اس کے میں دوسو روپے سے زیادہ نہیں دوں گا تو وہ کہتے۔ دوسو بالکل ٹھیک رقم ہے بائیس روپے دو آنے اور دو پائی اور بڑھا دیجیے تاکہ رقم ہموار ہو جائے یعنی دوسو بائیس روپے دو آنے دو پائی۔ اسی طرح ان کی سب کتابوں کی قیمتیں تجویز کی گئیں تھیں ۳/۳/۳۳۳، ۴/۴/۴۴۴، ۵/۵/۵۵۵ اور ''اجنتا کے غار'' جو ان کی نظموں کا دوسرا مجموعہ تھا اس کی قیمت ۶/۶/۶۶۶ دی گئی تھی۔''[۱۴۸]

ایک طرف تو رقم کو ہموار کرنے کا یہ تصور اور دوسری طرف رہن سہن میں انتہائی ناہمواری۔

اس تضاد نے ان میں زندگی کرنے کا سلیقہ پیدا نہیں ہونے دیا۔ قیام دہلی کے دوران ان کا کوئی مستقل ٹھکانہ تھا ہی نہیں۔ بنگش کے پل کے پاس کچھ عرصہ کے لیے انھوں نے جو گھر کرایہ پر لیا تھا اس کی صورت یہ تھی کہ:

''تالے کی کنجی کا تو کوئی سوال ہی نہ تھا۔ گھر کا دروازہ کھلا پڑا تھا۔ اندر ایک کمرہ تھا جس میں کتابوں اور رسالوں کا بے ترتیب انبار لگا ہوا تھا۔ نہ تکیہ نہ بستر، اوڑھنا نہ بچھونا۔''(۱۴۹)

اخلاق احمد دہلوی نے ایک اور جگہ اس بے سروسامانی کے حالت کی زیادہ تفصیلی تصویر پیش کی ہے:

''نہ تکیہ، نہ بستر، نہ چارپائی۔ ایک دفعہ کسی نے ان کے کمرے میں کہیں سے نظر بچا کر چارپائی ڈال دی تو انھوں نے اس چارپائی کو کتابوں سے لاد دیا اور خود زمین کے فرش ہی کو عرش سمجھا اور جب ان سے کہا گیا کہ چارپائی کا یہ مصرف نہیں ہوتا تو جواب ملا ہوتا ہے۔ چاندنی رات میں میراجی اکثر اپنے قیام دلی کے دوران میں دلی کے تاریخی مقبروں میں شب بیداری میں گزارتے۔ اندھیری راتوں میں البتہ یہ اپنے اس کرائے کے کمرے میں بغیر لباس تبدیل کیے اور جوتے اتارے پڑے رہتے جہاں کتابیں زیادہ رہتی تھیں اور یہ خود کم۔''(۱۵۰)

قیام دہلی کا زیادہ عرصہ انھوں نے ریڈیو سٹیشن کے سٹوڈیوز اور دوسرے کمروں میں گزارا۔ خود میراجی نے اپنی خودنوشت میں جو خط کی صورت میں ایم اے لطیف کے نام ہے لکھا ہے:

''مینی کے کمرے میں بیٹھے ہوئے یہ فقرے لکھ ہی رہا تھا کہ اتنے میں بترا آ پہنچا (اوتر انکھر اتبر!!) یوں ہی دو ایک باتیں کرتے ہوئے میں نے اس سے لے کر ایک سگریٹ سلگایا ہی تھا کہ محمود آن پہنچا۔ مجھ سے پوچھا کیا یہ کمرہ تم نے کھلوایا ہے؟

میں نے کہا ہاں محمود نے پوچھا، میں نے تو اس بات کے خلاف آفس آڈر دے رکھا ہے کہ کوئی کمرہ انچارج کی اجازت کے بغیر نہ کھلوایا جائے۔ میں نے کہا مجھے یہ معلوم نہ تھا البتہ ابھی ابھی مینی نے مجھے یہ بتایا ہے، آئندہ خیال رکھا جائے گا۔ محمود یہ کہہ کر چلا گیا اور بترا ابھی اس سے پہلے چلا گیا تھا، کہیں تھوڑی دیر بعد مجھے خیال آیا کہ ریہرسل روم تو بند ہے، آج تارا سنگھ رسالدار کے مشورے کے مطابق انہی کمروں میں سے کمرہ ۳۵ میں سونا پڑے گا اور اگر چوکیدار نے نہ کھولا تو؟ جاؤ سڑکوں پر رات بھر گھومتے پھرو، صبح دفتر چلے آنا۔''(۱۵۱)

قیام دہلی کے آخری زمانے میں وہ مختار صدیقی کے ساتھ رہنے لگے تھے اور غالباً یہ ان کا نسبتاً اچھا زمانہ تھا۔ الطاف گوہر کہتے ہیں:

''۱۹۴۵ء کے دو چار خطوط جو محفوظ ہیں ان میں کسی قدر اطمینان قلب کا پتہ چلتا ہے۔''(۱۵۲)

خود میرا جی نے ۵ جنوری ۱۹۴۶ء کے خط میں جو قیوم نظر کے نام ہے لکھا ہے:

''آج کل میں مختار صدیقی کے ساتھ رہ رہا ہوں، ۱۴ رابرٹس اسکوائر، نئی دہلی۔ خدا مختار صدیقی کا بھلا کرے کہ اس نے گھر کے نہ گھاٹ کے، سے نجات دلائی۔ امید ہے کہ یہ نجات استقلال انگیز ہوگی۔''(۱۵۳)

قیام دہلی کے دوران میرا جی کے پاس ایک چھوٹا اٹیچی کیس ہوتا تھا جسے وہ آل بندوبست کہا کرتے تھے۔ اس اٹیچی کیس میں ''کچھ سادے کاغذ، پنسلیں، صابن کی ایک استعمال شدہ ٹکیہ، دو خالی بوتلیں (فلیٹ شکل کی) جو شام کو شراب سے بھری جاتی تھیں۔ ریہرسل میں بیٹھتے تو پنسل یا کاغذ وغیرہ کی ضرورت پڑتی تو ''آل بندوبست'' کام آتا۔ کھانا کھانے سے پہلے میرا جی ہاتھ ضرور دھوتے تھے، اس کے لیے بھی صابن آل بندوبست سے ملتی۔ ہمیں ہاتھ وغیرہ دھونے ہوتے

تو صابن کے لیے ''آل بندوبست'' سے رجوع کرتے۔

دہلی کے قیام کے دوران لاہور کے دوستوں سے ان کا مستقل رابطہ قائم رہا اور لاہور بھی انھیں یاد آتا رہا۔ انھوں نے کئی بار لاہور آنے کا پروگرام بنایا لیکن اس پر عمل نہ ہو سکا۔ دہلی سے وہ صرف ایک بار ۱۹۴۳ء میں چند دنوں کے لیے لاہور آئے تھے۔

''۴۳ء میں جب کہ میں لاہور میں تھا، وہ دہلی سے پندرہ بیس دن کے لیے آئے۔''(۱۵۴)

اس کے بعد وہ لاہور نہیں آئے۔ الطاف گوہر کہتے ہیں:

> ''دلی میں جب وہ پہلے پہل گئے تو کام کرنے اور زندگی کو متوازن رکھنے کی انھیں کس قدر خواہش تھی۔ اس زمانے میں ان کو یہ فکر تھی کہ کسی طرح کام کر کے پانچ ہزار چھ سو چھبیس روپے کما لیں (اسی رقم کا ذکر وہ بار بار کرتے تھے) اور پھر لاہور اپنے ماں باپ کے پاس، اپنے دوستوں کے پاس لوٹ چلیں۔''(۱۵۵)

ایک خط میں قیوم نظر کو لکھتے ہیں:

> ''میں زیادہ سے زیادہ چار دن کے لیے آ سکوں گا۔ کم سے کم دو دن کے لیے۔ اگر دو دن کے لیے بھی آیا تو پروگرام یہ ہوگا کہ جس دن حلقہ کا جلسہ ہوا اس روز دن کو گھر پر سامان وغیرہ یہاں لانے کے لیے تیار کروں گا، نیز گھر والوں کو بہلاؤں گا۔ دوسرے روز سارا دن ایک محفل راجا رام کے ہاں ہوگی جس میں آپ سب لوگ شامل ہوں گے وہیں سب باتیں اور آئندہ کے متعلق سب فیصلے ہوں گے۔''(۱۵۶)

الطاف گوہر کے بقول ''یہ لاہور آنے کی خواہش بھی آخر میراسین تک پہنچنے کی خواہش بن گئی۔''(۱۵۷) اس کے بعد کے دو خطوں میں بھی لاہور آنے کا ذکر ہے لیکن تنگی وقت کے ساتھ کہ ''آؤں گا تو زیادہ دنوں کے لیے نہیں آؤں گا۔''(۱۵۸)

دہلی کے زمانۂ قیام میں میراجی نے جو ادبی کام کیے ان میں حلقہ ارباب ذوق کا قیام اور

نوجوان دوستوں کی فنی اور فکری ترتیب خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ میرا جی، الطاف گوہر کے نام اپنے ایک خط میں جو ۲۸ ستمبر ۱۹۴۲ء کو لکھا گیا، بتاتے ہیں۔

''کیا بات ہے حلقہ ارباب ذوق کی! حلقہ ارباب ذوق کی جے! دلی میں بھی حلقے کی شاخ قائم ہوا چاہتی ہے، اختر الایمان (آج کل یہاں آ گیا ہے) راشد اور میں، ہم تینوں مل کر امکانی ارکان کی فہرست بنائی ہے۔''(۱۵۹)

دہلی میں وہ کچھ عرصہ حلقہ کے سیکرٹری بھی رہے۔ اس دوران انھوں نے حلقے کے معاملات میں پوری دلچسپی لی۔

''جلسے سے قبل سارا انتظام خود کرتے تھے۔ جلسے والے دن ان پر عجیب کیفیت طاری ہوتی۔ وہ اس دن ادھر ادھر کی باتیں کرنے سے بچتے تھے، جیسے وہ کسی مقدس فریضے کو انجام دینے آئے ہیں اور سوائے اس کے اور کچھ سوچ ہی نہیں سکتے۔''(۱۶۰)

عجیب بات ہے کہ زندگی کے تمام معاملات میں غیر ذمہ دارانہ رویے کے باوجود حلقہ کے بارے میں وہ انتہائی ذمہ دار تھے ''چنانچہ بعض اوقات تو ایسا ہوا کہ جلسہ پانچ بجے شروع ہونے والا ہے اور وہ تین بجے عربیک کالج (جلسہ گاہ) کی سیڑھیوں پر بیٹھے ہوئے ہیں۔''(۱۶۱)

ڈھائی ماہ بعد انھوں نے محسوس کیا کہ وہ بطور سیکرٹری اس سلسلے کو اچھے طریقے سے جاری نہیں رکھ سکتے اور حلقہ بھی رواں ہو گیا تو انھوں نے سیکرٹری شپ سے استعفیٰ دے دیا اور ان کی جگہ ڈاکٹر عبادت بریلوی سیکرٹری ہو گئے میرا جی نے اس کی وجہ یہ بیان کی ہے۔

''کل اتوار کے روز میں نے حلقہ ارباب ذوق کی انتظامی کمیٹی کے ایک ہنگامی مجلس میں سیکرٹری کے عہدے سے استعفیٰ دے دیا ہے۔ اس استعفیٰ کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ میں شروع ہی سے اپنے آپ کو اپنی زندگی کے حالات کے لحاظ سے اس قابل نہ سمجھتا تھا کہ اس انجمن کا کام کما حقہ کر سکوں لیکن خاص کر قیوم اور مختار نے اس بات

پر بہت زور دیا تھا کہ اگر میں نے سیکرٹری کا کام نہ کیا تو حلقہ بھاڑ میں چلا جائے گا اور یہ بات مجھے خوش نہ آ سکتی تھی لہٰذا بہ مجبوری میں نے کام شروع کیا اور ڈھائی ماہ تک کام چلانے کے بعد مجھے یہ حق پہنچتا ہے کہ میں استعفیٰ دے دوں۔"(۱۶۲)

میرا جی کی سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ وہ انسانوں میں تفریق نہیں کرتے تھے۔ ان کے نزدیک چھوٹے بڑے سب برابر تھے۔

"میرا جی چھ برس تک باقاعدہ دلی میں رہے اور فقیروں تک سے یکساں خلوص کے ساتھ ملتے رہے۔ وہ انسان انسان میں فرق کرنا نہیں جانتے تھے۔ کہتے تھے گاندھی جی چاہے بھنگی کالونی میں رہیں یا بھنگی گاندھی کالونی میں میرے لیے سب برابر ہے۔"(۱۶۳)

میرا جی کو انسانیت عزیز تھی، دوستوں کو دوست جانتے تھے، خصوصاً چھوٹے طبقے کے لوگوں کا ان کو بہت خیال ہوتا تھا۔ وشوندن بھٹنا گر کہتے ہیں:

"میرا جی میں اور ایک خوبی تھی۔ بیمار آدمی کی دیکھ بھال اور دوا دارو کا خیال رکھتے تھے۔ کوئی ساتھی بیمار ہو تو اس کے لیے اول تو اپنے پاس سے ہی ہومیو پیتھک دوا دیتے تھے یا نسخہ دے دیتے تھے۔ دوا ان کے پاس نہ ہو تو اگلے روز بازار سے لا کر بھی دے دیتے تھے اور ان باتوں کا ان کو بہت خیال رہتا تھا۔ میرا جی غریبوں کے، میرا مطلب کم تنخواہ والے آدمیوں کے وہ بہت دوست تھے۔ چپڑاسی، دفتری، کلرک جب ان کے پاس پیسے ہوتے تو وہ سب کو سگریٹ، بیڑی، مونگ پھلی یا اور کوئی چیز بانٹتے تھے۔"(۱۶۴)

شاہد احمد دہلوی نے اس دور کا ایک واقعہ بیان کیا ہے:

"میرا جی نے اپنے اوپر تنگی ترشی کر کے پانچ سو روپے جمع کیے تھے۔ جمع اس لیے کیے تھے کہ اپنی ماں کو بھیجیں مگر ایک تانگے والے کو دے دیے کیونکہ اسے شادی کے

لیے روپے کی ضرورت تھی۔''(۱۶۵)

میرا جی دوستوں کی مدد کرنے کے لیے یہاں تک چلے جاتے کہ سود پر قرض لینے سے بھی نہیں چوکتے:

''انہی دنوں میں میرا جی کے گہرے دوست ایم اے لطیف بی اے جبل پور کا آگرے سے کلکتہ تبادلہ ہو گیا اور ان کو کئی ایک باتوں نے ایسا گھیرا کہ کم از کم دو سو روپے کی سخت ضروری ہوئی۔ میرا جی کو آگرے سے خط آیا۔ انھوں نے دو سو روپے قرض لینے کے لیے کوششیں شروع کر دیں لیکن چند دنوں میں کامیابی نہ ہوئی۔ جب کوئی اور ذریعہ نہ نظر آیا تو کئی سفارشیں حاصل کی گئیں، پٹھانوں تک پہنچنے کی اور کئی دن پھیرے کرنے کے بعد میں نے ایک پٹھان سے ایک سو روپیہ اور اسی سے ایک سو روپیہ میرا جی نے لیا۔''(۱۶۶)

دوستوں کے بارے میں ان کا رویہ یہ تھا کہ ان کے دکھ درد میں دل سے شریک ہونا چاہیے۔ چنانچہ وہ دوستوں کی بہتری کے لیے انھیں مشورے دیتے، لیکن دوسری طرف یہ بات بھی تھی کہ اپنے بارے میں کوئی مشورہ قبول نہ کرتے بلکہ جو راستہ یا طریقہ منتخب کر لیتے اس پر کسی کو رائے زنی کی بھی اجازت نہ ہوتی۔ مظہر ممتاز سے گفتگو کرتے ہوئے انھوں نے کہا تھا۔

''میں نے اپنا یہ اصول بنا لیا ہے کہ میرا ذہن جو سوچتا ہے اور دل جو چاہتا ہے وہی کرتا ہوں۔''(۱۶۷)

دہلی ریڈیو سٹیشن پر جب انھیں اپنا حلیہ بدلنے کا مشورہ دیا گیا تو وہ سخت ناراض ہوئے اور محمود نظامی سے کہنے لگے:

''آپ کو مسودات لکھوانا ہیں یا مجھ سے اپنی مصاحبت کے فرائض سرانجام دلوانا ہیں۔ میں نے جو کچھ آج تک لکھا ہے انہی کپڑوں اور داڑھی مونچھ کی موجودگی میں لکھا ہے،

یہ چیزیں میری سوچ بچار اور طرز نگارش میں پہلے حائل ہوئی ہیں نہ اب ہوں گی۔ اس لیے آپ کے مذاق کا میں لطف اٹھانے سے قاصر ہوں۔''(۱۶۸)

قیام دہلی کے آخری زمانے میں ان کی حالت بہت خراب ہو گی تھی ''انھوں نے اب کام کرنا بھی چھوڑ دیا۔ بال بڑھنے لگے اور ان میں کنگھی کا عارضی دستور بھی اب ختم ہو گیا۔ کپڑوں کی حالت لاہور کے آخری دنوں کی یاد دلانے لگی اور سر آنکھوں میں ہر دم عجیب عجیب احساسات کی پرچھائیاں آنکھ مچولی کھیلنے لگیں''۔ دلی سے گویا ان کے قدم اکھڑ رہے تھے۔

میراجی دہلی میں تقریباً چھ برس رہے۔ اس دوران وہ چند دنوں کے لیے آگرہ اور لکھنؤ بھی گئے۔ آگرہ میں انھوں نے جوتوں کا کاروبار کرنے کی کوشش بھی کی۔ آگرہ آنے کی دعوت انھیں ان کے دوست ایم اے لطیف بی اے جبل پوری نے دی تھی۔ آگرہ سے انھوں نے ۲۸ فروری ۱۹۴۶ء کو قیوم نظر کے خط میں لکھا:

''قیوم آج ایک عجیب مضمون کا خط لکھ رہا ہوں۔ ستاروں کی گردش تو خیر نجومیوں اور شاعروں ہی سے تعلق رکھتی ہے مگر قسمت کے جوتے ہر ایک کو پڑا کرتے ہیں۔ مطلب یہ کہ ''ادبی دنیا'' کی جوائنٹ ایڈیٹری اور ریڈیو کی غلامی کے بعد اب جوتوں سے سابقہ پڑا ہے یعنی جوتوں کی تجارت سے۔ جوتے آگرے سے جو جوتوں کی منڈی ہے (دیال باغ کا نام تم نے سنا ہوگا) لاہور پہنچ کر بکنے پر ۵۰٪ نفع دے سکتے ہیں، آگرے میں ایک ذریعہ ایسا مہیا ہوا ہے پھر اسی تجارت میں آسانیاں پیدا کر دے لیکن سب سے بڑی مشکل لاہور میں ایک چھوٹی سے چھوٹی دکان کا مہیا کرنا ہے جہاں فی الحال مرکز جوتا فروشی قائم کیا جا سکے۔''(۱۶۹)

الطاف گوہر لکھتے ہیں ''جوتوں کا بیوپار! نہ جانے کس ستم ظریف نے میراجی کو یہ راہ سمجھائی۔ وہ کچھ دن آگرے ٹھہر کر دلی لوٹ آئے'' لیکن اب دہلی سے ان کا دانا پانی اٹھ گیا تھا۔ انھیں فلم کا

خیال پیدا ہوا۔ فلم کا خیال اچانک اور نیا نہیں تھا۔ قیام دہلی کے دوران وہ اکثر فلم بنانے کا ارادہ ظاہر کرتے رہتے تھے۔ اخلاق احمد دہلوی بتاتے ہیں ''ہم لوگ اکثر یہ سوچا کرتے تھے کہ کیسے کوئی فلم کمپنی ڈھال لیں جس میں اپنی مرضی کی فلم بنائیں'' اور اداکاری تو خیران کی گھٹی میں پڑی ہوئی تھی لیکن اب وہ فلم میں جانے کے لیے سنجیدہ ہو گئے، چنانچہ انھوں نے دہلی چھوڑنے کا فیصلہ کیا۔ اس دوران لاہور کے دوستوں کو دہلی سے جو خبریں ملیں ان کا تاثر دور کرنے کے لیے انھوں نے لکھا:

''محمود نے جو باتیں میرے بارے میں آپ لوگوں سے کہہ کر گھبرا دیا ہے وہ گھبراہٹ کی باتیں نہ تھیں بلکہ حالات اب ایک نئی زندگی کی طرف لے جا رہے ہیں، یعنی فلم کی دنیا میں قدم جمانے کے آثار ہیں۔''(۱۷۰)

میراجی سمجھتے تھے کہ بمبئی جا کر ان کے حالات بدل جائیں گے۔ ایم اے لطیف بی اے جبل پوری کے نام اپنی خودنوشت میں لکھتے ہیں:

''اس خوشخبری کا بہت زیادہ امکان ہے کہ بمبئی میں میراجی اور ان کے پرائیویٹ سیکرٹری کے پہنچتے ہی کام اور دام کا معاملہ یقینی طور پر شروع ہو جائے گا۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی بتایا گیا ہے کہ لاہور کے حالات کے مقابلے میں بمبئی کے حالات ملک وقوم کے لیے زیادہ فائدہ مند ثابت ہوں گے۔ میراجی کے پرائیویٹ سیکرٹری کی اطلاع ہے کہ ورکنگ کمیٹی نے پہلے ہی یہ فیصلہ کر رکھا تھا کہ ملک وقوم کی بہبود کے لیے زیادہ سے زیادہ تین جون کو بمبئی کا سفر ضرور ہے۔ پرائیویٹ سیکرٹری جو ورکنگ کمیٹی کے فنانشل سیکرٹری بھی ہیں، انھوں نے بمبئی کے سفر کے لیے صوبہ سرحد کے ایک صاحب سے جو اپنا نام پبلک کو بتانا نہیں چاہتے اپنے (فائدے) کے لیے کچھ رقم عنایت کی ہے۔ ورکنگ کمیٹی کا خیال ہے کہ آئندہ لغت میں فائدے کے لفظ کو ''فا'' کے بجائے ''سین'' کی تختی میں ''سود'' کے ذیل میں درج کیا جائے۔''(۱۷۲)

ورکنگ کمیٹی خود میراجی ہی تھے اور بمبئی جانے کے لیے انھوں نے ایک پٹھان سے سو روپیہ سود پر قرض لیا تھا۔ میراجی کے اور ورکنگ کمیٹی کے فنانشل سیکرٹری ''وشونندن بھٹناگر'' لکھتے ہیں:

''فیصلہ ہو گیا بمبئی چلیں اور ضرور چلیں۔ اب سوال پھر روپے کا پیش آیا، پھر ایک اور پٹھان کی تلاش کی گئی اور ہم دونوں نے سو سو روپیہ قرض لیا اور بمبئی روانہ ہو گئے''۔

چنانچہ میراجی وشونندن بھٹناگر کے ساتھ ۷ جون ۱۹۴۶ء کو صبح سویرے بمبئی پہنچ گئے۔

''ہم ۷ جون ۱۹۴۶ء کو بمبئی صبح سویرے وارد ہوئے۔ میں میراجی کو ساتھ لے کر اپنے دوست کے ہاں پہنچا۔ میراجی ایک دو روز وہاں ہی رہے اس کے بعد نخشب جارچوی کے ہاں رہنے لگے۔''(۱۷۳)

شونندن بھٹناگر بمبئی میں تین مہینے رہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ان تین مہینوں میں میراجی کو کوئی کام نہ ملا اور ان کے سارے سپنے مٹی میں مل گئے۔

''بمبئی میں تین ماہ کے دوران میں میراجی کو کوئی کام نہ ملا اور وہ اپنے دوستوں اور ملنے والوں سے چندہ کر کے شراب پیتے اور کھانے اور رہائش کا ان کو فکر نہ تھا۔ بمبئی میں میراجی کو کام نہ ملا اور دوستوں کی مہمان نوازی بھی کم ہوتی گئی۔ ایک روز جب بھوک ستا رہی تھی تو میراجی کی آنکھوں میں آنسو آ گئے اور وہ کہہ رہے تھے ''اس سے اچھا تو دہلی میں رہتے اور پٹھانوں کو سود دیتے رہتے'' میراجی کو میں نے اتنا نراش کبھی نہیں دیکھا۔''(۱۷۴)

خود میراجی نے قیوم نظر کے نام ایک خط میں اس کیفیت کا نقشہ یوں کھینچا ہے:

''دلی سے بمبئی پہنچ کر جو تجربات ہوئے ابھی آپ کو ان کا ہلکا سا اندازہ بھی نہیں، مختصر یہ کہ دو دو، تین تین دن بھوکے رہنے کے تجربے حاصل کرنے کے بعد ایک دوست مہرہ کے ذریعے ۲۵ روپے ہفتہ وار کا ایک ترجمے کا کام ملا تھا۔ دسمبر کے وسط

میں وہ بھی ختم ہو گیا اور روٹی کا سہارا جاتا رہا''۔

۱۲ اکتوبر ۱۹۴۶ء کے ایک اور خط میں ایم اے لطیف بی اے جبل پوری کو لکھتے ہیں:

''میں دلی چھوڑ کر آج بمبئی کے گرد و نواح میں ہوں۔ پہلے دفتر کی میزوں پر سوتا تھا۔ اب فرش پر براجمان ہوتا ہوں۔ کبھی شراب کے بغیر اور خود کو کبھی معمولی اور کبھی پہنچا ہوا بڑا فقیر تصور کرتا ہوں اور دنیا شاید مجھے بھکاری سمجھتی تھی۔''(۱۷۵)

اسی خط میں آگے چل کر کہتے ہیں:

''بمبئی میں، میں عمر کا جو دور بسر کر رہا ہوں اسے شراب کے چند گھونٹ پینے کے باوجود تحریر میں لاتے جھجکتا ہوں مگر یہاں آ کر ایک دفعہ اور ایک دن پیٹ بھر کر کھانا نہیں ملا۔''(۱۷۶)

۲۰ اگست ۱۹۴۶ء کے ایک خط میں وشونندن بھٹنا گر کو کہتے ہیں:

''مختصر یہ کہ تین روز تک ایک دفعہ اور ڈیڑھ دن تک ایک دفعہ پیٹ بھر کر کھانا نصیب نہ ہوا۔ شراب تو الگ چیز ہے ہاں مجبوری سمجھو تا یا جو کچھ بھی، شراب کا معاملہ اب قسمت پر چھوڑ رکھا ہے۔ مل گئی تو پی لی نہ ملی تو خیر، اور اکثر نہیں ملتی۔ زیادہ تر پکوڑوں وغیرہ پر گزارہ کر لیتا ہوں کبھی کبھی کھانا بھی مل جاتا ہے۔''(۱۷۷)

اسی کسمپرسی کے عالم میں انھیں اپنے والد منشی محمد مہتاب الدین کے انتقال کی خبر ملی۔

''ان سب باتوں پر طرہ یہ ہے کہ تین ستمبر کو لاہور سے چلا ہوا خط تیرہ ستمبر کو نخشب کے پتے سے ملا، معلوم ہوا کہ ابا جان ستر (۷۰) کی عمر کو پہنچ کر ختم ہو گئے۔ شام کو کرشن سے دس روپے اور راج کمار سے تین روپے لے کر شراب کی پوری ایک بوتل لی نشہ میں جو رونا دھونا تھا وہ کر لیا۔''(۱۷۸)

منٹو نے ان کے بمبئی پہنچنے اور ان سے ملاقات کا تفصیلاً ذکر کیا ہے:

’’مجھے معلوم نہیں میرا جی گھومتا گھامتا کب بمبئی پہنچا۔ میں ان دنوں فلمستان میں تھا جب وہ مجھ سے ملنے کے لیے آیا۔ بہت خستہ حالت میں تھا۔ ہاتھ میں تین گولے بدستور موجود تھے۔ بوسیدہ سی کاپی بھی تھی جس میں غالبًا میرا بائی کا کلام اس نے اپنے ہاتھ سے لکھا ہوا تھا۔ ساتھ ہی ایک عجیب شکل کی بوتل تھی جس کی گردن مڑی ہوئی تھی۔ اس میں میرا جی نے شراب ڈال رکھی تھی۔ بوقت طلب وہ اس کا کاک کھولتا اور ایک گھونٹ چڑھا لیتا تھا۔ داڑھی غائب تھی، سر کے بال بہت ہلکے تھے مگر بدن کی غلاظت بدستور موجود۔ چپل کا ایک پیر درست حالت میں تھا، دوسرا مرمت طلب۔ یہ کمی اس نے پاؤں پر رسی باندھ کر دور کر رکھی تھی۔‘‘(۱۷۹)

اس زمانے میں میرا جی کی ذہنی حالت بھی کچھ درست نہ تھی۔ لکھنے کا کام بھی سلیقے سے نہیں ہو پاتا تھا۔ منٹو نے جب انھیں ایک فلم کے گانے لکھنے کے لیے کہا تو انھوں نے ایسے گیت لکھ کر دیے جو ’’اکھڑے اکھڑے قسم کے، نہایت واہیات جو یکسر غیر فلمی تھے‘‘۔ شراب کے لیے قرض لینے کا سلسلہ یہاں بھی چل نکلا۔ منٹو ایک عرصہ تک یہ بوجھ اُٹھاتے رہے۔ وہ بتاتے ہیں:

’’واپس جاتے ہوئے اس نے مجھ سے سات روپے طلب کیے کہ اس سے ایک ادھا لینا ہے، اس کے بعد بہت دیر تک اس کو ہر روز ساڑھے سات روپے دینا میرا فرض ہو گیا۔ میں (ہر روز) اس رقم کا انتظام کر رکھتا۔ سات روپے میں رم کا آدھا آتا باقی آٹھ آنے جانے کے لیے ہوتے تھے‘‘۔

اسی دوران بارشیں شروع ہو گئیں۔ میرا جی کی حالت خراب سے خراب تر ہوتی گئی۔ یہاں تک کہ ان کے پاس بارش سے بچنے کے لیے بھی کچھ نہیں تھا۔ منٹو نے انھیں ایک برساتی دی۔

’’اس کے پاس فالتو کپڑے نہیں تھے۔ اس لیے یہ موسم اس کے لیے اور بھی تکلیف دہ تھا۔ اتفاق سے میرے پاس ایک برساتی تھی جو میرا ایک ہٹا کٹا فوجی دوست

صرف اس لیے میرے گھر بھول گیا تھا کہ وہ بہت وزنی تھی اور اس کے کندھے شل
کر دیتی تھی۔ میں نے اس کا ذکر میرا جی سے کیا اور اس کے وزن سے بھی اس کو
آ گاہ کر دیا۔ میرا جی نے کہا کوئی پرواہ نہیں میرے کندھے اس کا بوجھ برداشت کر
لیں گے۔ چنانچہ میں نے وہ برساتی اس کے حوالے کر دی جو ساری برسات اس
کے کندھوں پر رہی۔''(۱۸۰)

بمبئی میں اب ان کا کوئی مستقل ٹھکانہ نہیں رہا تھا۔ ابتداء میں نخشب جارچوی کے ہاں رہے
''نخشب کے جانے کے بعد سے ایک آدھ دن کے لیے اندھیری میں کرشن ہی کے یہاں سوتا رہا
کرشن کے یہاں کچھ دن گزارنے کے بعد وہ اشرف کے یہاں رہے۔ ان دونوں کے علاوہ مہندر
اور راج کمار اس زمانے میں ان کے قریبی دوست تھے۔

''یہ فیصلہ میں نے مہندر اور راج کمار کے کہنے پر کیا ہے کیوں کہ وہی دونوں یہاں
اب میرے سچے دوست ہیں۔ ان دونوں کے علاوہ بمبئی میں نخشب اور کرشن کو اپنا
خیر خواہ سمجھتا ہوں، لکھ دیا تا کہ سند رہے۔''(۱۸۱)

اشرف نے ان کی بہت خبر گیری کی۔ یہ منٹو کے دور کے عزیز تھے۔ پائلٹ تھے اور جوہو میں
سمندر کے کنارے رہتے تھے۔ میرا جی کے ساتھ بظاہر ان کی دوستی اور تعلق کی کوئی مشترکہ وجہ نہ تھی
اور نہ ہی یہ معلوم ہے کہ وہ میرا جی سے پہلی بار کہاں ملے۔ قیاس یہی ہے کہ مشترکہ پینے پلانے
والے دوستوں کے حلقے میں ان کی ملاقات میرا جی سے ہوئی اور وہ انھیں اپنے گھر لے گئے۔ ان
دنوں میرا جی کا معمول تھا کہ اشرف کی غیر موجودگی میں وہ ساحل پر آ جاتے اور ساحل کی نرم نرم اور
گیلی ریت پر منٹو کی دی ہوئی برساتی بچھا کر لیٹ جاتے۔

شعر کہتے یا سمندر کو دیکھ کر سوچتے رہتے۔ اتوار کو منٹو بھی اور دوستوں کے ساتھ وہاں آتے۔
پینے پلانے کا دور چلتا، میرا جی بھی اس میں شریک ہوتے منٹو اس زمانے کا ذکر کرتے ہوئے

بتاتے ہیں:

''ہم نے اس دوران میں شاید ہی کبھی ادب کے بارے میں گفتگو کی ہو۔ مردوں اور عورتوں کے تین چوتھائی ننگے جسم دیکھتے تھے۔ دہی بڑے اور چاٹ کھاتے تھے۔ ناریل کے پانی کے ساتھ شراب ملا کر پیتے تھے اور میراجی کو وہیں (اشرف کے ہاں) چھوڑ کر واپس گھر چلے آتے تھے۔''(۱۸۲)

اشرف کے ساتھ میراجی کا کچھ زمانہ تو ٹھیک گزرا لیکن آہستہ آہستہ میراجی اشرف کے لیے بوجھ بننے لگے۔ منٹو نے اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ اشرف خود پیتا ضرور تھا مگر اپنی مقررہ حد سے آگے نہیں جاتا تھا لیکن میراجی سے اسے یہ شکایت تھی کہ وہ اپنی حد سے گزر جاتے ہیں۔ زیادہ پی کر میراجی خاصی ہڑبونگ مچاتے تھے۔ ظاہر ہے کہ اشرف کوئی ادیب نہیں تھا کہ دہلی کے دوستوں کی طرح ان کے نازنخرے اُٹھاتا۔ میراجی مفلس بھی تھے اور مفلسی سب سے بڑا بوجھ ہے۔ چنانچہ اشرف اور اس کے دوست دانستہ یا دانستہ ان کی تذلیل کرنے سے باز نہیں آتے تھے، منٹو نے اس سلسلے کا ایک واقعہ تفصیل سے بیان کیا ہے:

''سخت بارش ہو رہی تھی جس کے باعث برقی گاڑیوں کی نقل وحرکت کا سلسلہ درہم برہم ہو گیا ''خشک دن'' ہونے کی وجہ سے شہر میں شراب کی دکانیں بند تھیں۔ مضافات میں صرف باندرہ ہی ایک ایسی جگہ تھی جہاں سے مقررہ داموں پر یہ چیز مل سکتی تھی۔ میراجی میرے ساتھ تھا۔ اس کے علاوہ میرا پرانا لنگوٹیا حسن عباس واپس سٹیشن پر آئے تو راجہ مہدی علی خاں مل گیا۔ میری بیوی لاہور گئی تھی اس لیے پروگرام یہ بنا کہ میراجی اور راجہ رات میرے ہی ہاں رہیں گے۔ ایک بجے تک رم کے دور چلتے رہے۔ بڑی بوتل ختم ہو گئی۔ میں نے کہا اب سونا چاہیے۔ عباس اور راجہ نے میرے اس فیصلے پر صاد رکیا۔ میراجی نہ مانا۔ ادھے کی موجودگی اس کے علم میں تھی

اس لیے وہ اور پینا چاہتا تھا۔ معلوم نہیں کیوں، میرا جی نے پہلے منتیں کیں پھر حکم دینے لگا۔ میں اور عباس انتہا درجے کے سفلے ہو گئے۔ ہم نے اس سے ایسی باتیں کہیں کہ ان کی یاد سے مجھے ندامت محسوس ہوتی ہے۔ لڑ جھگڑ کر ہم دوسرے کمرے میں چلے گئے۔ میں صبح خیز ہوں سب سے پہلے اُٹھا اور ساتھ والے کمرے میں گیا۔ میں نے رات کو راجہ کو کہا تھا کہ وہ میرا جی کے لیے سٹریچر بچھادے اور خود صوفے پر سو جائے۔ راجہ صوبے میں لبالب بھرا تھا مگر سٹریچر پر میرا جی موجود نہیں تھا۔ مجھے سخت حیرت ہوئی غسل خانے اور باورچی خانے میں دیکھا وہاں بھی نہیں تھا۔ میں نے سوچا شاید وہ ناراضی کی حالت میں چلا گیا چنانچہ واقعات معلوم کرنے کے لیے میں نے راجہ کو جگایا۔ اس نے بتایا کہ میرا جی موجود تھا۔ اس نے خود اسے صوفے پر لٹایا تھا۔ ہم یہ گفتگو کر ہی رہے تھے کہ میرا جی کی آواز آئی ''میں یہاں موجود ہوں'' وہ فرش پر راجہ مہدی علی خاں کے سٹریچر کے نیچے لیٹا ہوا تھا۔ سٹریچر اٹھا کر اس کو باہر نکالا گیا۔ رات کی بات ہم سب کے دل و دماغ میں عود کر آئی لیکن کسی نے اس پر تبصرہ نہ کیا۔ میرا جی نے مجھ سے آٹھ آنے لیے اور بھاری بھرکم برساتی اٹھا کر چلا گیا۔ مجھے اس پر بہت ترس آیا اور اپنے پر بہت غصہ۔''

منٹو تو خود ادیب تھے اس لیے انھوں نے اپنے ضمیر کی ملامت کا اعتراف کر لیا ورنہ اس طرح کے کئی واقعات اس دور میں میرا جی کو پیش آتے تھے۔ ان کی بے بسی کا بنیادی سبب بے روزگاری تھی۔ بمبئی میں انھیں کوئی باقاعدہ روزگار ملا ہی نہیں۔ تھوڑی سی اداکاری کبھی کبھار ترجمے کا کام اور ادھر ادھر کے معمولی سلسلے۔ خواہش کے باوجود وہ فلمی دنیا میں داخل نہ ہو سکے۔ بعض دوستوں کے توسط سے انھیں ایک فلم ''راز'' لکھنے کے لیے مل بھی گئی اور اس فلم میں انھوں نے پجاری کا رول بھی ادا کیا لیکن یہ فلم مکمل نہ ہو سکی۔ وشونند بھٹناگر کے نام اپنے خط میں میرا جی لکھتے ہیں:

''کرشن نے اپنے آئندہ کھیل میں مجھے گیت یا ایکٹنگ یا دونوں یا کسی بھی حیثیت سے شامل کرنے کا قطعی فیصلہ کرلیا ہے۔ فلمی دنیا کے چار سو بیس سے مقابلہ کرنے کے لیے مہرہ راج کماراور بندے حسن (میرا جی) کا ایک ''ان بولا'' سا سنگھٹن ہو گیا ہے۔ مہرہ نے عارضی طور پر نیوز کمنٹری کا ترجمہ کرنے کا کام مجھے دلوا دیا ہے۔ اس سے بھی اُمید ہے کہ اگلے بدھوار سے تیس چالیس روپے ہفتہ وار مل جایا کریں گے۔''(۱۸۳)

اس طرح چھوٹے موٹے کاموں سے جو کچھ ملتا وہ اسے شراب پر خرچ کر دیتے شراب کی کثرت نے اب ان کے جسم کے ساتھ ساتھ ان کے ذہن کو بھی متاثر کرنا شروع کر دیا تھا۔ ''ان کی زبردست قوت کار اب ضائع ہونے لگی تھی اور اب وہ اکثر موقعوں پر بہت بری طرح بہک جاتے تھے''(۱۸۴)۔ محمود نظامی نے لکھا ہے کہ ایک رات جب وہ نخشب جارچوی کے ہاں رہتے تھے۔ انھوں نے بہت زیادہ پی لی اور نشے میں کھڑکیوں کے سارے شیشے توڑ ڈالے پھر کھڑکی میں کھڑے ہو کر راہ گیروں پر آواز کسنے لگے اور انھیں گالیاں نکالنے لگے۔ آخر میں غسل خانے کا فلش توڑ دیا۔ اگلے دن جب محمود نظامی نے انھیں تنبیہ پوچھا تو کہنے لگے ''میں زیادہ پی گیا تھا دراصل منشی مہتاب دین کی آنکھیں خراب ہو گئی ہیں''۔ محمود نظامی نے غصے سے کہا ''مہتاب دین کی بینائی کا آپ کی شراب خوری سے کیا تعلق ہے'' کہنے لگے ''مہتاب دین میرے والد ہیں، شاید آپ سمجھتے ہوں گے کہ میں یہاں بمبئی میں پروگرام لکھنے کے لیے آیا تھا۔ میں تو غم غلط کرنے آیا ہوں۔''(۱۸۵)

شاہد احمد دہلوی نے بھی اسی طرح کا ایک واقعہ بیان کیا ہے:

''ایک دفعہ میرا جی، محمود نظامی کے ساتھ فلم کمپنیوں کے سلسلے میں بمبئی گئے تو اس زمانے کی مشہور فلم سٹار دیویکا رانی نے ان دونوں کو کھانے پر بلایا۔ میرا جی نے وہاں بھی حسب عادت یہی Stunt دکھایا۔ جوتوں سمیت کرسی پر اکڑوں بیٹھے اور

سلونا اور میٹھا ملا کر کھانے لگے۔ دیویکا رانی بگڑ کر اُٹھ کھڑی ہوئی اور منہ پھلا کر کمرے سے باہر چلی گئی۔ محمود نظامی نے میرا جی سے کہا ''آپ نے یہاں بھی وہی حرکت کی'' میرا جی نے کہا جی ہاں میں اپنا کشمیری ہونا نہیں بھول سکتا دیویکا رانی پھر واپس نہیں آئی۔''(۱۸۶)

یہ واقعات قیام بمبئی کے ابتدائی زمانے کے ہیں جب ابھی وہ قدرے سنبھلے ہوئے تھے، بعد میں تو ان کی حالت اور بگڑ گئی۔ انھیں اپنا ہوش ہی نہیں رہا۔ یہاں تک کہ ان کے ہاتھوں کے وہ گولے جنھیں وہ ایک لمحے کے لیے بھی ادھر ادھر نہیں ہونے دیتے تھے ایک ایک کر کے گم ہو گئے۔ منٹو نے لکھا ہے:

''ایک دفعہ اس کے ہاتھ میں تین کی بجائے دو گولے دیکھ کر مجھے بہت تعجب ہوا۔ میں نے جب اس کا اظہار کیا تو میرا جی نے کہا ''برخوردار کا انتقال ہو گیا ہے مگر اپنے وقت پر ایک اور پیدا ہو جائے گا!'' میں جب تک بمبئی میں رہا یہ دوسرا برخوردار پیدا نہ ہوا۔ یہ رہی سہی خارجی تثلیث بھی ٹوٹ گئی تھی اور یہ بری فال تھی۔ بعد میں مجھے معلوم ہوا کہ میرا جی کو اس کا احساس تھا چنانچہ جیسا کہ سننے میں آیا ہے اس نے اس کے باقی کے دو اقنوم بھی اپنے ہاتھ سے علیحدہ کر دیے تھے۔''(۱۸۷)

اس خارجی تثلیث کا ٹوٹنا دراصل میرا جی کی شخصیت کی شکست و ریخت تھا۔ خارجی سطح پر بھی حالات خاصے خراب تھے۔ فلم انڈسٹری کے معاملات بھی دگرگوں تھے۔ تقسیم سے پہلے کی افراتفری شروع ہو چکی تھی۔ میرا جی برے حالوں میں تھے۔ منٹو سے انھیں ایک بوتل شراب کے لیے جو رقم ملتی تھی وہ بھی بند ہو گئی۔ چنانچہ انھوں نے کہا ''نہیں میرا خیال ہے یہ نشہ بھی کوئی برا نہیں۔ اس کا اپنا رنگ اپنی کیفیت ہے اپنا مزاج ہے۔''(۱۸۸)

بھنگ کے ساتھ پانوں کی تعداد بھی بڑھ گئی۔ پان کھانے کی عادت تو لاہور ہی سے چلی آئی

تھی لیکن بمبئی کے اس زمانے میں یہ بھی اپنی انتہا پر پہنچ گئی۔ احمد بشیر بتاتے ہیں:

''وہ پان بہت کھاتا تھا۔ دن میں اوسطاً چالیس پچاس اور یہ لت ایسی تھی کہ اس کے بغیر اس کا دن گزرنا مشکل تھا۔ اس کے ساتھ گھومنے والے دو چار مرتبہ پان کھاتے تھے تو اسے بھی کھلا دیتے تھے مگر اس سے میرا جی کی طلب پوری نہیں ہوتی تھی چنانچہ اس نے ایک پان کھانے والے ساتھی کو یہ یقین دلایا کہ بمبئی کے پنواڑی پان بنانا نہیں جانتے اس کا قدرتی نتیجہ یہ ہوا کہ پان کھانے والے ساتھی نے کورولاج میں پاندان بنالیا جس کے لیے چونا کتھا اور چھالیا میرا جی خود لایا۔ اس کے بعد میرا جی ہر صبح گھر سے نکلنے سے پہلے چالیس پانوں کی گڈی بنا کے بغل میں رکھ لیتا اور دن بھر چباتا رہتا۔''(۱۸۹)

بمبئی سے میرا جی کچھ عرصہ کے لیے اختر الایمان کے ساتھ پونا بھی گیا لیکن وہاں بھی ان کے طور طریقے وہی رہے۔ وہ بعض اوقات ایسی غیر متوقع حرکت کرتے جس کی وجہ سے ان کے دوست پریشان ہو جاتے۔ الطاف گوہر نے اسی دور کا ایک واقعہ بیان کیا ہے:

''پونا میں ایک مشاعرہ ہو رہا تھا، بڑے عظیم الشان پیمانے پر۔ جوش، جگر اور فراق تھے۔ میرا جی آئے اور حاضرین کی طرف پیٹھ کر کے پڑھنے لگے۔ نگری نگری پھرا مسافر، گھر کا رستہ بھول گیا۔ غصہ کے مارے ساری محفل پر سکتہ طاری ہو گیا اور جب تک میرا جی پڑھتے رہے محفل کا غصہ متواتر قائم رہا۔''(۱۹۰)

یہ زمانہ ان کی ذہنی پریشانی کا بدترین دور تھا۔ شراب تقریباً چھوٹ چکی تھی۔ ۲۴ دسمبر ۱۹۴۶ء کے ایک خط میں جو قیوم نظر کے نام ہے لکھتے ہیں:

''سب سے پہلے تو آپ کو صحیح اور واضح طور پر یہ معلوم ہونا چاہیے کہ شغل مے نوشی تین ماہ سے ترک کی جا چکی ہے، ہاں غالب چھٹی شراب سے انکار نہیں As such

کیا جا سکتا۔''(۱۹۱)

پونا میں ان کا واحد سہارا اختر الایمان تھے جن کے اپنے حالات خراب ہوتے جا رہے تھے، اس بارے میں میرا جی نے قیوم نظر کو جو خط لکھا اس سے اس مجموعی ابتری اور بد حالی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ پونا سے میرا جی اختر الایمان کے ساتھ کسی بہتر مالی وسیلے کی تلاش میں چند روز کے لیے حیدر آباد بھی گئے لیکن کام نہیں بنا اور واپس پونا آ گئے۔ اس دوران پونا کا سلسلہ بھی خراب ہو چکا تھا اور حیدر آباد آنے جانے میں رہی سہی پونجی بھی ختم ہو گئی۔ قیوم نظر کو خط میں لکھتے ہیں:

''حیدر آباد جاتے ہوئے میں نے جو خط لکھا تھا اپنے خیال میں اس صورت حال کا کافی اظہار کر دیا تھا اور اس لیے کچھ رقم کا تقاضا بھی کیا تھا کہ آپ انتظام کر کے روانہ کریں۔ پونا آنے پر معلوم ہوا کہ شالیمار کا حال تو اب خراب سے خراب تر ہی ہو گا، نتیجہ اختر کے پاس جو کچھ پونجی تھی وہ کچھ حیدر آباد جانے آنے میں اور کچھ یہاں پونا میں کھانے پینے کے اخراجات میں صرف ہوتی رہی۔''(۱۹۲)

پونا کے آخری دنوں میں حالت یہاں تک پہنچی کہ مسودے بھجوانے کے لیے ڈاک خرچ تک نہ رہا۔

''جیسا کہ آپ کو جمعہ کے تار سے معلوم ہوا ہو گا مسودہ روانہ کر دیا گیا لیکن حقیقت یہ نہیں اس کے روانہ کرنے کے لیے بھی ایک آدھ روپیہ چاہیے اور اختر یوں تو ہمیشہ یہ کہتا رہتا ہے کہ مسودہ بھجوا دیجیے لیکن یہ نہیں سوچتا کہ---''(۱۹۳)

انھی پریشانیوں میں وہ ۱۶ اکتوبر ۱۹۴۷ء کو بمبئی واپس آ گئے۔ اختر الایمان بمبئی واپسی کے بارے میں کہتے ہیں:

''ان کی (میرا جی کی) مے خواری یہاں تک پہنچی کہ مجھے مجبوراً انھیں بمبئی بھیجنا پڑا۔''(۱۹۴)

اس کے بعد وہ آخری دم تک بمبئی ہی میں رہے۔ ۱۹۴۸ء میں انھوں نے بمبئی سے

اختر الایمان اور مدھوسدھن کے سات مل کر ''خیال'' نکالا جس کے سات شمارے شائع ہوئے۔ ''خیال'' کے لیے انھوں نے اداریے لکھے، ترجمے کیے، غزلیں اور نظمیں کہیں، ''خیال'' اختر الایمان کی ملکیت تھا۔ میرا جی کوادارت کے سوروپے ماہوار ملتے تھے۔ اختر الایمان لکھتے ہیں:

''میں نے خیال نکالا اور انتہائی نظریاتی مخالفتوں کے باوجود بھی میں نے انھیں ایڈیٹر بنادیا اور سوروپیہ ماہوار دیتا رہا۔ وہ کچھ اپنے علاج پر صرف کرتے باقی شراب پر۔ آخر سات پرچے نکالنے کے بعد بے دم ہوگئے۔''(۱۹۵)

یہ قدرے بہتر زمانہ تھا۔ قیوم نظر کو اپنے آخری خط میں لکھتے ہیں:

''قیوم حیرانی تو ہوئی ہوگی کہ یہ مردہ آج زندہ کیوں کر ہوا لیکن ملک کی سیاسی فرقت نے جہاں اور حیران کن باتوں سے دوچار کیا وہاں یہ دلچسپی بھی نذر اہل وطن ہے کہ میرا جی اس آتشیں ہنگامے سے سمندر کی مانند حیات تازہ لے کر ایک بار پھر زندگی کی کشمکش کا مقابلہ کرنے کو تیار رہوا۔ معلوم ہوا ہے کہ محمود لاہور ریڈیو پاکستان میں ہے۔ ''ہندوستان'' والے حسن احمد سے ابھی تک صرف الطاف گوہر کے بارے میں معلوم ہوا ہے کہ وہ کراچی میں ہے، باقی کسی کی کوئی خبر نہیں ہے۔''(۱۹۶)

اس خط سے جہاں یہ اندازہ ہوتا ہے کہ میرا جی پاکستان کو اپنا وطن سمجھتے تھے وہاں اس بات کا احساس بھی ہوتا ہے کہ وہ زندگی کو نئے سرے سے شروع کرنے کی تمنا بھی رکھتے تھے۔ اس دوران انھوں نے ایک لڑکی سے عشق کرنے کی کوشش بھی کی لیکن یہ کوشش بھی ناکام ہوگئی۔ اختر الایمان نے اس لڑکی کا نام منی رباڈی بتایا ہے(۱۹۷)۔ منی رباڈی اداکارہ تھی اور پیپلز تھیٹرز سے متعلق تھی جہاں میرا جی اداکاروں کو مکالموں کی ریہرسل کرانے جاتے تھے۔ اپنے اس عشق کی جو مختصر روداد انھوں نے مظہر ممتاز کو سنائی تھی وہ یوں ہے:

''میں یہاں پیپلز تھیٹرز کے ایکٹروں کو مکالمے ادا کرنے کا طریقہ بتلایا کرتا تھا۔

وہاں ایک پارسی لڑکی بھی آتی تھی۔ بڑی خوبصورت گول مول اور پیاری لڑکی تھی۔ مجھے یونہی پسند آ گئی۔ میں نے سوچا چلو اسی کے ساتھ زندگی کے آخری دن گزار دیں گے لیکن اس کشمیری لونڈے واشوامتر عادل نے سارا معاملہ چوپٹ کر دیا۔ وہ خود اس سے عشق کرنے لگا اور وہ ظالم بھی اتنی بے وفا نکلی کہ اس کے خوبصورت جسم پر ریجھ گئی''۔

یہ ان کی زندگی کا آخری صدمہ تھا۔ مظہر ممتاز کے اس سوال پر کہ انھوں نے یہ محبت کیوں کی میراجی نے بڑے افسوس ناک لہجہ میں کہا ''عورت کا دوسرا نام صدمہ ہے'' انھوں نے پھر کثرت سے شراب نوشی شروع کر دی۔ اس دوران انھیں ایک آدھ فلم ہی لکھنے کے لیے ملی لیکن وہ مکمل نہ ہو سکی۔ ''خیال'' بھی بند ہو گیا۔ آمدنی کے سارے ذرائع منقطع ہو گئے اور نوبت پھر فاقوں تک آ گئی۔ پھر اچانک جانے کیا ہوا کہ انھوں نے ایک دم شراب چھوڑ دی۔ شاہد احمد دہلوی کہتے ہیں:

''مرنے سے چھ مہینے پہلے میراجی کو اندازہ ہو گیا تھا کہ موت قریب آ چکی ہے۔ ہوا یہ کہ ایک معقول جگہ نہایت قیمتی قالین پر ان کا پیشاب نکل گیا۔ اس کی اس قدر شرمندگی ہوئی کہ اسی وقت شراب ترک کرنے کا عہد کر لیا۔ لوہے کے گولے کھڑکی میں سے باہر پھینک دیے اور سمجھنے لگے میں پاگل ہو رہا ہوں اور یہ پاگل پن ہی تھا کہ انھوں نے یک لخت شراب چھوڑ دی۔ اس سے ان کی حالت اور زیادہ خراب ہو گئی۔ ڈاکٹروں نے کہا تم شراب کم کرتے چلے جاؤ یک دم مت چھوڑو، مگر میراجی نے ان کا مشورہ نہیں مانا۔ شراب کو سچ مچ اپنے اوپر حرام کر لیا۔ قلب کی حرکت میں فرق آ گیا، جگر اور معدے نے جواب دے دیا۔ پانی تک نہ پچتا تھا''۔

اختر الایمان نے ان دنوں کی حالت بتاتے ہوئے کہا ہے کہ وہ (میراجی) اسہال کا شکار ہو گئے تھے۔ جب ان کی حالت بہت خراب ہوئی تو وہ انھیں اپنے گھر لے گئے اختر الایمان کی بیگم

سلطانہ منصوری نے مظہر ممتاز کے نام اپنے خط میں لکھا ہے:

''میرا جی اپنے گھر ہمیشہ بیمار رہا کرتے تھے۔ ہر اتوار کو ہمارے یہاں آتے تھے۔ ہوٹلوں کے کھانے اور کچھ ان کی بد پرہیزی سے ان کی حالت گرتی جا رہی تھی۔ ہم لوگوں نے ان سے کہا کہ آپ ہمارے یہاں رہیے جب تک آپ کی صحت ٹھیک ہو جائے چنانچہ وہ فورٹ سے ہمارے یہاں آ گئے۔''(۱۹۸)

اسہال کے ساتھ ساتھ انھیں نمونیہ بھی ہو گیا۔ جسم میں خون بننا بند ہو گیا۔ اختر الایمان ان کا علاج ڈاکٹروں سے کرانا چاہتے لیکن میرا جی ہومیوپیتھی علاج پر اصرار کرتے رہے۔ ان کی ضد کی وجہ سے ڈھائی تین مہینے ہومیوپیتھی علاج ہوتا رہا۔ علاج بدلنے کے لیے کہا جاتا تو وہ ناراض ہو جاتے۔ بالآخر وہ بڑی مشکلوں سے مانے اور ان کا ایلوپیتھی علاج شروع ہوا۔ ان کو جگر کے ٹیکے لگوائے گئے۔ ڈاکٹروں نے انھیں سخت پرہیز تجویز کیا تھا اور سوائے دہی اور لسی کے کچھ نہ استعمال کریں مگر میرا جی نے پرہیز قائم نہ رکھا بقول اکرام قمر ان کی زندگی پابندیاں توڑنے ہی میں گزری تھی حتیٰ کہ ڈاکٹروں کا بتایا ہوا پرہیز بھی گوارا نہ کیا۔ چنانچہ چوری چھپے سب کچھ کھا لیتے جس سے مرض اور بگڑ گیا۔ حالت زیادہ خراب ہوئی تو انھیں باندرہ کے ہسپتال داخل کر دیا گیا۔ وہاں انھوں نے کینٹین والوں اور دوسرے ملازموں سے کبھی اور کبھی ساتھ والے مریضوں سے مانگ مانگ کر کھانا شروع کر دیا۔ سلطانہ منصوری بتاتی ہیں:

''میرا جی نے خود کو اچھا نہ ہونے دیا۔ وہ بلا کے بد پرہیز تھے۔ اختر صاحب انھیں سختی سے کھانے پینے کو منع کرتے تھے کیونکہ ڈاکٹر نے ان کی غذا صرف لسی اور دہی تجویز کی تھی مگر میرا جی کبھی مجھ سے اور کبھی ملازم سے چیزیں مانگ کر کھا لیا کرتے تھے۔ رات کو وہ خود باورچی خانے جا کر جو ملتا کھا لیا کرتے تھے جب ان کی حالت دن بدن خراب ہوتی گئی تو اختر صاحب نے اپنے ایک ڈاکٹر دوست کے مشورے سے

باندرہ ہسپتال میں داخل کر دیا مگر وہاں بھی انھوں نے ہسپتال کے ملازموں کو پیسے دے کر اپنے ساتھ ملا لیا اور ہوٹلوں سے پکوڑے اور پھلکیاں منگوا کر کھانے لگے۔"(۱۹۹)

ان کی بدپرہیزی سے ڈاکٹر سخت ناراض ہوا اور انھیں کنگ ایڈورڈ میموریل ہسپتال میں بھجوا دیا۔ یہاں پہنچ کر ان کی ذہنی حالت بگڑ گئی۔ ڈاکٹروں کا خیال تھا کہ انھیں Mental Derailment ہو گیا ہے۔(۲۰۰) اختر الایمان کے مطابق ڈاکٹر نے بتایا آتشک کے مریضوں کے ساتھ ایک عمر میں ہو جانا ممکن ہے۔ ان کی عمر اس وقت پینتیس سال کے قریب تھی مگر بال سب سفید ہو گئے تھے' ڈاکٹروں نے نفسیاتی علاج تجویز کیا لیکن میراجی اس پر تیار نہ ہوئے۔ آہستہ آہستہ حالت خراب ہونے لگی۔ ہاتھ پاؤں، جبڑوں اور پیٹ پر ورم آ گیا۔ جسم میں خون بننا بند ہو گیا۔ خون دینے کی ضرورت پڑی تو مہندر ناتھ نے اپنا خون دیا مگر یہ کوشش کامیاب نہ ہو سکی۔ اختر الایمان ان دنوں کی حالت بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"اسے دیکھنا بڑے دل گردے کا کام تھا۔ ہم برداشت نہ کر سکتے تھے اور دعائیں کیا کرتے تھے۔ الٰہی میراجی کو صحت نہیں ہو سکتی تو انھیں موت دے دے، کم از کم تکلیف سے تو نجات ہو جائے گی۔"(۲۰۱)

ڈاکٹروں نے ان کے لیے Psycho Theredic Shocks تجویز کیے لیکن میراجی نہ مانے(۲۰۲) اور ان کی ذہنی اور جسمانی حالت روز بروز بگڑتی ہی چلی گئی۔ یہاں تک کہ انھوں نے ایک دن ایک نرس کی کلائی میں کاٹ لیا۔ اختر الایمان بتاتے ہیں:

"ایک روز جو گئے تو معلوم ہوا انھوں نے ایک نرس کی کلائی میں کاٹ لیا ہے۔ میں نے کہا "میراجی اس خوبصورت نرس کی کلائی میں کاٹ لیا آپ نے؟" بگڑ کر کہنے لگے "پھر اس نے مجھے انڈا کیوں نہیں دیا کھانے کو۔"(۲۰۳)

اسی ذہنی کیفیت اور تکلیف دہ حالت میں ۳ نومبر ۱۹۴۹ء کی رات میرا جی انتقال کر گئے۔ مرنے سے چند دن پہلے جب ایک پادری نے ہسپتال میں ان سے پوچھا آپ یہاں کب سے ہیں؟ تو میرا جی نے بڑی متانت سے کہا ازل سے۔ (۲۰۴)

ازل کے متلاشی اس مسافر کو جو زندگی بھر قدیم ہندوستان کی روح کا پرستار رہا، بمبئی کے ذرائع ابلاغ میں صرف اس وجہ سے اہمیت نہ ملی کہ وہ مسلمان اور ''پاکستانی'' ہے۔ اختر الایمان نے قدروں کو نگاہوں سے اوجھل کر دیا تھا۔'' (۲۰۵)

میرا جی کو میری لائن قبرستان میں سپرد خاک کر دیا گیا۔ ان کے جنازے میں صرف پانچ آدمی شریک ہوئے:

''جنازے کے ساتھ صرف پانچ آدمی تھے۔ میں، مدھوسودن، مہندر ناتھ، نجم نقوی اور میرے ہم زلف آنند بھوشن۔'' (۲۰۶)

نگری نگری پھرا مسافر گھر کا رستہ بھول گیا

تقریباً ساڑھے سینتیس سالوں کی کڑی مسافت طے کر کے یہ مسافر اپنے گھر کو سدھارا۔ لاہور کی زرخیز مٹی سے پیدا ہوا اور ہند مسلم ثقافت کے دل دہلی سے ہوتا بمبئی کی سیاہ مٹی میں دفن ہوا۔

میرا جی کی شخصیت کو سمجھنے کے لیے بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا میرا جی کی ظاہری ہیئت کذائی محض ایک ڈرامہ تھی یا انھیں خود بھی معلوم نہیں تھا کہ وہ کیا کر رہے ہیں؟ واضح لفظوں میں کیا یہ سارا عمل شعوری تھا یا لاشعوری۔ اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ کچھ تو میرا جی کے اپنے اندر ہی خود کو نمایاں کرنے کا جذبہ تھا اور کچھ ان کے دوستوں نے داستان کو ایسا رنگ دیا کہ وہ ایک افسانوی کردار بن کر رہ گئے۔ اس کا سب سے زیادہ نقصان خود میرا جی کو ہوا کہ لوگوں نے ان کی تخلیقات کو اسی مخصوص کردار کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ان کے معنی محدود ہو کر رہ

گئے۔ میراجی پر سب سے بڑا الزام یہ لگایا جاتا ہے کہ انھوں نے اپنے اور اپنی شاعری کے گرد جنسی غلاظتوں کا ڈھیر جمع کر لیا تھا۔ اس الزام میں ترقی پسند نقاد پیش پیش تھے۔ کمار پاشی کا کہنا ہے:

''میراجی کی شاعری کے گرد جنسی غلاظتوں کا ڈھیر جمع کرنے میں ترقی پسندوں کے بعد اس کے دوستوں اور بہی خواہوں کا زیادہ ہاتھ رہا، جنہوں نے اس کے شخصی خاکوں میں جھوٹے سچے واقعات بیان کر کے اس کی شخصیت کو مکمل طور پر مسخ کرنے کی کوشش کی ہے۔''[۲۰۷]

اس طرح کی داستان طرازی کی ایک مثال شاہد احمد دہلوی کا بیان کردہ یہ واقعہ ہے:

''جب پونے میں اپنے اندھے کے مرنے کی اطلاع ملی تو انھوں نے (میراجی نے) مسجد میں جا کر منبر کے پاس پیشاب کیا اور کہا تو نے میرے باپ کو مار دیا اس لیے میں تیرے گھر میں پیشاب کرتا ہوں۔''[۲۰۸]

جیسا کہ میراجی کے حالات کے باب میں لکھا جا چکا ہے کہ میراجی کو اپنے والد کے انتقال کی خبر بمبئی میں ملی تھی۔ خود میراجی کا اپنا کہنا ہے:

''تین ستمبر کو لاہور سے چلا ہوا خط تیرہ ستمبر کو نخشب کے پتے سے ملا، معلوم ہوا کہ ابا جان ستر کی عمر کو پہنچ کر ختم ہو گئے۔ شام کو کرشن سے دس روپے اور راج کمار سے تین روپے لے کر شراب کی پوری ایک بوتل لی اور نشہ میں جو رونا دھونا تھا وہ کر لیا۔''[۲۰۹]

نخشب، کرشن چندر اور راج کمار تینوں بمبئی میں تھے اس لیے میراجی کو والد کے انتقال کی اطلاع وہیں ملی اس لیے شاہد احمد دہلوی کا بیان واقعاتی طور پر ہی غلط نہیں زمانی و مکانی طور پر نادرست ہے، ظاہر ہے اس کے ساتھ منبر پر پیشاب کرنے کی جو داستان طرازی کی گئی ہے وہ بھی ٹھیک نہیں۔ میراجی کے ساتھ اس طرح کے کئی واقعات منسوب کیے گئے ہیں جن کی کوئی حقیقت نہیں ہے لیکن ایسی داستان طرازی کے لیے خود میراجی کو بھی بری الذمہ قرار نہیں دیا جا سکتا کیونکہ

انوارانجم کے بقول:

''ان غلط فہمیوں کی ذمہ داری بہت حد تک میراجی پر ہے۔ وہ اپنی داخلیت کے حصار میں اس طرح محدود ہو گئے تھے کہ انھیں باہر کی دنیا حتیٰ کہ اپنی ذات کے بیرونی رخ کی بھی خبر نہ رہی تھی۔''(۲۱۰)

اعجاز احمد کہتے ہیں:

''میراجی نے اپنی ذات کا افسانہ اتنی محنت اور چابکدستی سے وضع کیا تھا کہ اس کی بابت عینی شہادتیں بے حد مشکوک ہیں اور اس کے Myth کو جتنا اس کے دوستوں، شناساؤں نے اُلجھایا ہے کسی ناقد نے نہیں اُلجھایا۔''(۲۱۱)

الطاف گوہر نے بھی اسی طرح کی رائے کا اظہار کیا ہے:

''میراجی کی شخصیت کو لوگوں نے اس قدر پراسرار بنا دیا ہے کہ اب یہ کہنے کی ہمت نہیں پڑتی کہ وہ ایک بھلے چنگے سیدھے سادے انسان تھے۔''(۲۱۲)

سوال یہ ہے کہ کیا میراجی نے یہ ظاہری شخصیت کسی شعوری جذبے کے تحت بنائی تھی یا حالات کے نتیجے میں خود بخود بنتی چلی گئی اور خود میراجی کو بھی احساس نہ ہوا کہ وہ کیا بن گئے ہیں۔ اس ضمن میں اعجاز احمد کا یہ بیان قابل غور ہے:

''وہ ثانوی شخصیت جو اس نے ابتداء میں کچھ شعری شخصیت کے رومانی مفروضوں سے مرعوب ہو کر اور کچھ اپنی مخصوص جذباتی ضرورتیں پوری کرنے کی خاطر محض دیکھنے والوں کے لیے ترتیب دی تھی مگر بعد ازاں اتنی مکمل اور بسیط ہو گئی کہ میراجی خود بھی نقلی اور اصلی کا امتیاز قائم نہ رکھ سکا اور اپنے لیے بھی وہی بن گیا جو ابتداء میں وہ دوسروں کے لیے بننا چاہتا تھا۔''(۲۱۳)

اعجاز احمد کی رائے کا تجزیہ کرنے کے لیے دو پہلوؤں کو ذہن میں رکھنا پڑے گا۔ اول یہ کہ

میراجی کے دور کے ادیبوں اور شاعروں کے لیے اس طرح کی پراسراریت اور قدرے بے ڈھنگی شخصیت کا ہونا ایک فیشن تھا۔ دوم، میراجی کے شخصی حالات کا جائزہ تاکہ یہ دیکھا جا سکے کہ ان کی شخصیت کی نشوونما کس طرح ہوئی اور اس نشوونما میں ان کے خاندانی حالات اور طبعی رجحانات کا کتنا عمل دخل ہے۔

میراجی کی والدہ سردار بیگم منشی محمد مہتاب الدین کی دوسری بیوی تھیں۔ ان کے بارے میں مشہور تھا کہ وہ بڑی حسین اور تیز مزاج خاتون تھیں۔ منشی صاحب سے عمر میں کافی چھوٹی تھیں۔ جس کی وجہ سے وہ نہ صرف خاوند پر حاوی تھیں بلکہ اکثر ان سے لڑتی جھگڑتی بھی رہتی تھیں۔ (۲۱۴) میراجی کو اپنی والدہ سے بڑا اُنس تھا اور وہ کہتے تھے کہ ان کی والدہ کی جوانی کو منشی محمد مہتاب الدین کے بڑھاپے نے برباد کر دیا ہے۔ لاشعوری طور پر انھیں والد سے ایک رقابت اور والدہ سے ذہنی اور قلبی لگاؤ تھا۔ اس حوالہ سے وہ Mother Fixation کا ایک کیس بنتے ہیں۔ ان کی ساری زندگی میں عورت جسمانی طور پر کبھی ان کے قریب نہیں آئی لیکن عورت کے دونوں روپ ان کے حواس پر طاری رہے یعنی اس کی جسمانی لذت اور اس کی روحانی محبت۔ بظاہر یوں لگتا ہے کہ وہ عورت کی جسمانی لذت کے تصور کے خمار میں زیادہ ڈوبے رہے لیکن ان کی کئی نظموں میں عورت کی روحانی محبت کی بازگشت موجود ہے۔ ماں کے ساتھ ان کی محبت اور لگاؤ کا ذکر کئی لوگوں نے کیا ہے۔ الطاف گوہر کہتے ہیں:

> ''ان کی والدہ ان پڑھ اور پرانے فیشن کی خاتون تھیں مگر میراجی انھیں بہت چاہتے تھے۔''(۲۱۵)

قیامِ دہلی کے دوران وہ اکثر والدہ کا ذکر کرتے رہتے تھے اور انھیں بھیجنے کے لیے پیسے بھی جمع کرتے تھے۔ دہلی پہنچنے کے بعد جب وہ ن م راشد سے ملے تو کہنے لگے ''میرا نام میراجی ہے۔ ملازمت چاہیے ڈیڑھ سو روپے کی، پچاس روپے ماہوار اپنی والدہ کے لیے چاہئیں، پچاس روپے

اپنی بہن کو لاہور بھیجنا چاہتا ہوں، پچاس میں خود گزارہ کروں گا۔''(۲۱۶)

نسیم الظفر کا کہنا ہے:

''انھیں اپنی ماں بہنوں اور بھائیوں سے بے پناہ محبت تھی۔ انہی کی آسودگی کے لیے انھوں نے اپنا پیارا شہر لاہور چھوڑا۔ وہ اپنے لواحقین کے لیے روپیہ کمانا اور جمع کرنا چاہتے تھے۔ کبھی کبھی یہ کہتے ان کی آواز بھرا جاتی تھی اور آنکھیں نمناک ہو جاتی تھیں۔ میری سب سے بڑی خواہش یہ ہے کہ کچھ تھوڑا سا روپیہ جمع ہو جائے تو میں دنیا میں سب سے ظالم اور سب سے پیارے شہر لاہور لوٹ جاؤں۔ جہاں میری بوڑھی شفیق ماں ہر وقت اپنے آوارہ بیٹے کو یاد کرتی ہے۔''(۲۱۷)

قیوم نظر کا بھی یہ کہنا ہے کہ ''دوستوں کے سامنے اکثر اپنی ماں کی فہم و فراست، طور طریقے رکھ رکھاؤ حتیٰ کہ اس کی شکل و صورت کی بھی تعریف کیا کرتے تھے۔ جب ان کے گھر کی کوئی بات پسند کی جاتی تو وہ بلا تکلف اسے اپنی والدہ سے منسوب کر کے اسے ان کی اعلیٰ تربیت کا کرشمہ بتاتے'' شاد امرتسری نے ان کے والد منشی محمد مہتاب کے حوالہ سے لکھا ہے کہ ''منشی صاحب کہتے تھے انھیں اپنی والدہ کے علاوہ کسی سے کوئی سروکار نہیں''۔ دوسری طرف میرا جی کی والدہ کا رویہ بھی ان کے ساتھ بہت ہی اچھا تھا۔ میرا جی ان کے بڑے بیٹے تھے اس لیے وہ اپنے دوسرے بچوں سے زیادہ ان سے پیار کرتی تھیں۔ قیوم نظر بتاتے ہیں:

''جب میرا جی کی والدہ ان کو اپنے پاس بٹھا کر چھوٹی بچیوں کی طرح ان کے بالوں کو اپنے ہاتھوں سے دھوتی ان میں تیل ڈالتی اور کنگھی کرتی ہیں تو ان میں ایک اور طرح کی چمک پیدا ہو جاتی ہے۔''(۲۱۸)

ماں کے ساتھ ان کے لگاؤ اور قربت کا ذکر ان کے کئی دوستوں نے کیا ہے لیکن جیسا کہ Mother Fixation کے کیسوں میں ہوتا ہے۔ ماں کے وجود سے ایک لاشعوری دوری اور

بغاوت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ میرا جی کے یہاں یہ صورت بھی دکھائی دیتی ہے کہ ایک طرف تو وہ ماں کا بار بار ذکر کرتے ہیں اور دوسری طرف ماں کی Physical قربت سے بھاگتے ہیں۔ یہ بات کم لوگوں کو معلوم ہے کہ میرا جی کے قیام دہلی کے دوران ان کی والدہ ہر سال دہلی میں کچھ دن گزارتی تھیں لیکن میرا جی ان سے ملنے نہیں جاتے تھے، وہ ایک بار ایسے گھر سے نکلے کہ روحانی طور پر واپس نہ لوٹے۔

''میرا جی کے بہنوئی عبدالرشید ڈار ریلوے ہیڈ کوارٹرز دہلی میں ملازم تھے۔ ماں جی ہر سال گرمیوں کی چھٹیوں میں ضیا اور کرامت کے ساتھ دہلی جاتی تھیں اور کچھ عرصہ وہاں قیام کرتی تھیں۔ میرا جی شاید ہی ان سے وہاں ملے ہوں۔''(۲۱۹)

میرا جی کی والدہ نے انھیں کئی بار لاہور بلانے اور ملنے کی کوشش کی، ایک بار الطاف گوہر کو بھی ان کے پاس بھیجا، مگر وہ لوٹ کر نہ آئے۔

''یہ بلاوا لے کر میں خود بھی ایک دفعہ میرا جی کے پاس دلی گیا اور بات کرنے سے پہلے ہی انھوں نے مجھے روک دیا ''اگر ماں کی طرف سے کوئی پیغام لائے ہو تو میں نہیں سنوں گا'' میں نے کہا ''میرا جی انھوں نے مجھے خاص طور پر......'' برہم ہو گئے ''اجی آپ کا تو دماغ خراب ہے'' میری طرح اور نہ جانے کون کون لاہور سے یہ ''بلاوا'' لے کر گیا لیکن میرا جی اس بارے میں کسی کی کب سنتے تھے۔''(۲۲۰)

لیکن دوسری طرف یہ ''بلاوا'' ان کے لاشعور میں موجود تھا۔ اپنی نظم ''سمندر کا بلاوا'' میں کہتے ہیں:

''یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ برسوں سے تم کو بلاتے بلاتے میرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
کبھی ایک پل کو کبھی ایک عرصہ صدائیں سنی ہیں مگر یہ انوکھی ندا آ رہی ہے بلاتے

بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ آئندہ شاید تھکے گا''۔

پھر وہ کون سا جذبہ تھا جو اس پیار بھرے بلاوے پر جانے سے روکتا تھا؟ یا اس شدید محبت سے جو انھیں ماں سے تھی لاشعوری طور پر دور بھاگنے کا ردِعمل تھا جو Mother Fixation کے کیسوں میں عام طور پر ہوتا ہے۔

''میرا جی کی ماں جی کے ساتھ محبت تو شاید نارمل تھی لیکن ماں جی کے پاس Posessive Love تھا اور یہ صرف میرا جی کے لیے ہی نہیں تھا دوسرے بچوں کے ساتھ بھی ان کا معاملہ یہی تھا۔ ماں جی کی شخصیت بڑی Dominating تھی''۔

ماں کے اس Posessive Love نے ان کی شخصیت کو اس طرح اپنی گرفت میں لیا کہ ''بعد میں یہی محبت، نفسیاتی اور معاشرتی حالات کے سبب انھوں نے مختلف طریقوں سے ڈھونڈنے کی کوشش کی'' میرا سین، بلی خانم، بادلی بیگم اور بمبئی کی پارسی نژاد لڑکی منی رباڈی، ان چاروں میں وہ کس طرح کی محبت ڈھونڈتے رہے کیا وہ انھیں ایک عام محبوبہ سمجھتے تھے یا اس سے بڑھ کر کچھ اور؟ ان چاروں خواتین سے میرا جی کے عشق کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ وہ ان لڑکیوں کی جسمانی قربت سے زیادہ ان کے تصور کی قربت کو پسند کرتے تھے۔ ان چاروں خواتین میں سے ایک کے ساتھ بھی انھوں نے ڈھنگ سے بات کرنے کی کوشش نہیں کی، نہ ہی روایتی عاشق کی طرح ان کا سایا بنے بلکہ ان لڑکیوں کو انھوں نے تصوراتی خودلذتی کے لیے صرف ایک وسیلے کے طور پر ہی استعمال کیا۔ یہ بات بھی ان کے یہاں ایڈی پس کمپلیکس کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس کمپلیکس کے شکار جسمانی لذت کی بجائے تصوراتی لذت کو پسند کرتے ہیں۔ ایسے شخص کو مرد یعنی باپ سے ایک طرح کی چڑ ہو جاتی ہے اور وہ اسے اپنا حریف تصور کرنے لگتا ہے، چنانچہ مرد عام حالتوں میں جس طرح کا جنسی رویہ اختیار کرتے ہیں ایسا شخص ان سے گریز کرتا ہے۔ میرا جی کو اپنے والد سے کچھ زیادہ اُلفت نہ تھی دوسرے یہ کہ ان کے والد منشی

محمد مہتاب الدین بھی انھیں زیادہ پسند نہیں کرتے تھے:

> ''ان کے باپ کو ان کے کندھوں تک پہنچے ہوئے بالوں اور بے دریغ بڑھتی ہوئی سنہری مونچھوں پر بہت تاؤ آتا تھا۔ انھیں میرا جی کی انوکھی وضع قطع اور بے ترتیب لباس سے اُلجھن ہوتی تھی۔ وہ ان کی غیر معمولی عادتوں اور اوٹ پٹانگ باتوں سے برہم ہوتے اور یہ باتیں دیکھ پیچ وتاب کھاتے ہوئے اندرون خانہ نہ جانے کس کس پر برستے۔''(۲۲۱)

ظاہر ہے کہ اس برسنے کی زد میں سب سے زیادہ میرا جی کی والدہ آتی تھیں یوں بھی دونوں میاں بیوی کے مزاجوں میں بڑا فرق تھا۔ سردار بیگم منشی صاحب پر حاوی تھیں، اس کی ایک وجہ منشی صاحب کا بڑھاپا تھا جس کی وجہ سے وہ بیوی سے جسمانی طور پر بہت دور ہو گئے تھے۔ چنانچہ سردار بیگم گھر پر حاوی تھیں، دوسرے یہ کہ منشی صاحب نے بہت پہلے اپنا سارا اثاثہ سردار بیگم کے حوالے کر دیا تھا۔ انھیں احساس ہوا کہ انھوں نے پہلی بیوی کی اولاد کے ساتھ زیادتی کی ہے۔(۲۲۲) خاص طور پر اس لیے بھی کہ ان کی آخری عمر میں گھر بھر کی کفالت ان کے بڑے بیٹے (پہلی بیوی میں سے) محمد عنایت اللہ ڈار کے ذمہ تھی۔ احمد ذکی ڈار کا کہنا ہے کہ ''ماں جی بہت خوبصورت تھیں اور اپنی جوانی اور خوبصورتی کی وجہ سے منشی صاحب کو اہمیت نہیں دیتی تھیں بلکہ اکثر ان سے لڑتی جھگڑتی رہتی تھیں۔ منشی صاحب انھیں خوبصورت ڈائن کہتے تھے''۔ میاں بیوی کے درمیان اس کشمکش کا اثر بچوں کی نفسیات پر بھی پڑا۔ چنانچہ میرا جی کی نفسیاتی الجھنوں اور ہیئت کذائی کے پیچھے ان عوامل کو آسانی سے تلاش کیا جا سکتا ہے۔ میرا جی اگرچہ اپنے والد کا بہت احترام کرتے تھے لیکن ان کے ظاہری تعلقات اچھے نہیں تھے۔ ایک ہی گھر میں رہتے ہوئے وہ مہینوں ایک دوسرے سے بات نہیں کرتے تھے بلکہ میرا جی اسے اپنا گھر کہنے کی بجائے ہمیشہ منشی مہتاب دین کا گھر کہا کرتے تھے۔ باپ سے ذہنی فاصلے کی کئی وجوہات ہیں، ایک ماں کی بہت

زیادہ قربت، دوسرے منشی صاحب کی ملازمت، منشی صاحب دوران ملازمت کبھی ایک جگہ ٹک کر نہیں رہے۔ آئے دن کے تبادلوں کی وجہ سے بچے کبھی ساتھ رہتے کبھی لاہور آ جاتے اور چھٹی جماعت کے بعد تو میراجی مستقل طور پر لاہور آ گئے۔ والد ریٹائرمنٹ کے بعد لاہور آئے۔ یہ تمام عرصہ میراجی والد کے دائرہ اثر سے باہر رہے۔ دوسرے یہ کہ منشی صاحب سخت مزاج تھے۔

> ''ان کا سخت گیر رویہ انھیں (میراجی کو) گھر کی فضا اور اپنے باپ کے مرتب کردہ قواعد سے ہم آہنگ کرنے سے حارج رہا۔ ان کے والد مزاج کے اعتبار سے بھی ذرا درشت آدمی تھے۔ انھیں اس بات کا سخت غصہ تھا کہ میراجی ان کی باقی اولاد کی طرح ان کی مرضی کے مطابق نہیں اُٹھ رہے۔''(۲۲۳)

پڑھائی میں میراجی کی عدم دلچسپی دیکھ کر انھوں نے انھیں ہومیوپیتھی سکھانے کی کوشش کی۔ میراجی نے اس میں استعداد تو بہم پہنچائی لیکن اسے با قاعدہ پیشے کے طور پر اپنانے سے انکار کر دیا۔ یہ بات بھی باپ بیٹے کے درمیان ٹکڑاؤ اور دوری کا سبب بنی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ میراجی جہاں ایک طرف باپ یعنی مرد سے دور ہوتے گئے وہاں ماں یعنی عورت کے بارے میں ان کے تصورات نے ایک نئی صورت اختیار کی۔ آہستہ آہستہ جنس کا ایک ایسا پہلو ان کے سامنے واضح ہوتا گیا جس کی تسکین کی جسمانی صورتیں مفقود تھیں۔ چنانچہ جنسی تسکین کا تصور بھی ان کے یہاں ایک طرح کی نفسیاتی اُلجھن بن کر رہ گیا۔ بچپن ہی سے انھوں نے عورت کو جس روپ میں محسوس کیا وہ عورت کا روحانی نہیں بلکہ کسی حد تک جنسی پیکر تھا، اس پیکر کے ساتھ تشنگی اور کراہیت دونوں پہلو شامل تھے۔ انھوں نے اپنے بچپن کا ایک واقعہ لکھا ہے:

> ''ایک دفعہ کا ذکر ہے کہ انگریز انجینئر دورے کے سلسلے میں آیا ہوا تھا اس کی بیٹی اور بیٹے اور میری بہن اور میں اور ہمارے خاندانی ملازموں کے دو بیٹے اس بنگلے کے وسیع باغ میں یونہی کھیلنے کے لیے گئے۔ ہمارے اور ساتھی ڈاک بنگلے کا چوکیدار کا بیٹا

اور بیٹی جمنا بھی تھے۔ان علاقوں میں بھیل قوم کی آبادی ہے۔ڈاک بنگلہ میں ہم بھی ہانکے کا شکار کھیلتے تھے،ایک پیڑ کو ''مچان'' تصور کیا گیا تھا۔انجینئر کا بیٹا اور میں بھیل بن کر کچھ دور نکل گئے۔اتنے میں ہمارے خاندانی ملازم کے بیٹے نے آ کر اطلاع دی کہ جمنا بہت بری لڑکی ہے وہ پیڑ پر بیٹھے ہوئے رفع حاجت کر رہی ہے۔میں نے بھی اپنے گھر کی روایات کے مطابق تربیت یافتہ ہوتے ہوئے اس بات کو برا مانا لیکن اس واقعہ کی جنسی نوعیت کا ایک نقش طفلی ہی میں ذہن پر قائم ہو گیا۔اس کے متعلقہ عمل کی نفسیاتی وضاحت کا علم تو اب آ کر ہوا ہے مگر اس زمانے میں صرف ان باتوں میں ایک شعوری نوعی دلکشی تھی۔''(۲۲۴)

رفع حاجت کرتی لڑکی کے ساتھ جنسی دلکشی محسوس کرنا جنس کے ساتھ غلاظت شامل کرنا ہے جس سے جنسی عمل محض ایک غلیظ اور کراہیت آمیز مرکب بن کر رہ جاتا ہے۔میرا جی کے یہاں بعد میں جا کر جس خود لذتی کا تصور قائم ہوا اور ان کے اردگرد جس طرح کی غلاظت اکٹھی ہوئی اس کے آثار بچپن ہی میں ان میں موجود تھے۔وہ عام چیزوں حتیٰ کہ لباسوں میں بھی جنسی دلکشی محسوس کرتے تھے۔

''لباس میں دلچسپی ابتداء ہی سے طبیعت کا خاصہ رہی۔گجرات کاٹھیاوار میں جو لہنگے پہنے جاتے ہیں ان کی کیفیت راجپوتانے یا ہندوستان کے دوسرے علاقوں کے لہنگوں سے مختلف ہے۔اس لہنگے کی ساخت سیدھی ہے۔کمر سے ٹخنوں تک ایک جھول سا،ہلکی ہلکی لہروں کا ایک ناز جھرمٹ جسے دیکھ کر میری نگاہوں میں پہننے والی تو ایک لچکتی ہوئی ٹہنی بن جاتی ہے اور لباس جھیل یا دریائی سطح جس پر ہلکی ہلکی لہریں کبھی جھوم اٹھتی ہوں،کبھی ٹھہر جاتی ہوں......اس کے خلاف راجپوتانے کا لہنگا ایک سمندر کی حیثیت رکھتا ہے ایک طوفانی شے جس میں جنگل کا گھنا،گرم جادو موجود

معلوم ہوتا ہے۔ دوسرا پسندیدہ لباس ساری ہے لیکن اس میں حرکت نظر نہیں آتی،
اس میں ایک ٹھہراؤ ہی ٹھہراؤ ہے۔ ساری پہنے ہوئے کوئی انسانی پیکر میرے ذہن
میں لٹکے ہوئے پردے یا چھائے ہوئے دھندلے کا تصور دلاتا ہے۔"(۲۲۵)

رفع حاجت کرتی لڑکی میں جنسی دلکشی تلاش کرنے والے میرا جی لباسوں کا ذکر کرتے کرتے حسن کی بلند سطح کو چھونے لگتے ہیں، یہ تضاد ان کی پوری شخصیت میں ہے کہ وہ جسمانی لذت کی انتہائی گھٹیا سطح پر بھی رہتے ہیں اور دوسری طرف روحانی لذت کے متلاشی بھی ہیں، یہاں بھی ان کی جسمانی لذت یک دم ایک روحانی لذت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ لباسوں کے اس نفسیاتی حسن کا تصور ان کی کئی نظموں میں موجود ہے۔

بچپن ہی سے میرا جی کے ذہن میں عورت ایک منقسم شے کے طور پر اُبھری یعنی ان کے خیال میں جسم اور تصورِ جسم دو علیحدہ علیحدہ بن گئے، پھر رفتہ رفتہ تصور جسم کا دائرہ مضبوط ہوتا گیا اور جسمانی لذت کی تمنا ایک کسک بن کر مستقل تلخی میں تحلیل ہوتی گئی۔ انھوں نے بچپن کا ایک اور واقعہ بیان کیا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کس طرح جسم سے تصور جسم تک پہنچے۔

"نسائی لباس کا یہ بیان زندگی کے ایک اور پہلو پر بھی روشنی ڈالتا ہے یعنی عورت سے
دوری۔ ایک دفعہ ریلوے کی ملازمت کے سلسلے میں ملتان کے قریب ہمارا قیام تھا۔
ساتھ کے مکان سے سٹیشن ماسٹر کی بیٹی کوئی سوغات کی چیز ہمارے یہاں لائی۔ دائیں
ہاتھ پر اس نے تھال کو تھام رکھا تھا اور بائیں ہاتھ سے چک کو ہٹاتے ہوئے دروازے
میں داخل ہوئی۔ میں دروازے کے ساتھ ہی ایک آرام کرسی پر بیٹھا کوئی کتاب پڑھ
رہا تھا۔ اس نے دہلیز سے دیکھا کہ کمرے میں کوئی نہیں۔ صرف میں ہوں۔ مجھ سے
پوچھا اور میں نے اندر کی طرف اشارہ کیا کہ گھر کے لوگ ادھر ہیں اور وہ چلی گئی لیکن
ایک لمحہ ٹھٹک کر کھڑے رہنے کے دوران میری نظر نیم جنسی احساسات کے ساتھ اس پر

جمی رہی۔اس نے ایک سفید دھوتی پہن رکھی تھی اور دس گیارہ سال کی عمر نیز شاید گھر کی بات ہونے کے لحاظ سے کوئی زیر جامہ نہ تھا، چنانچہ سورج کی کرنیں لباس کے پردے میں چھنتے ہوئے زیر جسم کے خطوط کا اظہار کر رہی تھیں۔''(۲۲۶)

لباس کے نیچے گولائیاں اور خطوط تلاش کرنے کی یہ خواہش آہستہ آہستہ تخیل کا ایک حصہ بن گئی۔ چنانچہ جسم کی حیثیت ختم ہو کر رہ گئی۔ وہ جب چاہتے کسی بھی نسوانی لباس کے نیچے اپنے پسندیدہ خطوط دیکھ لیتے۔جلق لگانے والوں کا تخیل بہت تیز ہوتا ہے وہ کسی بھی راہ چلتی عورت کو جس روپ میں چاہیں لمحہ بھر میں دیکھ لیتے ہیں۔میراجی کے یہاں یہ احساس بچپن ہی سے پیدا ہو گیا تھا۔اس نفسیاتی اُلجھن میں باپ کا دباؤ بھی شامل ہے اور ماں سے والہانہ محبت بھی۔ جہاں تک باپ سے دباؤ اور سخت گیری کا تعلق ہے منشی محمد مہتاب دین عام اصطلاح میں ایک لبرل شخص تھے۔انھوں نے اپنے بچوں کی تربیت اپنے زمانے کے لحاظ سے بڑے جدید طریقے سے کی ہے۔

''منشی صاحب خود بڑے دین دار اور پرہیز گار تھے مگر ان کا گھر میں رویہ بڑا لبرل تھا۔انھوں نے اپنے بچوں کی مذہبی تربیت کی طرف ذرا بھی توجہ نہیں دی۔ ہماری پھوپھی (میراجی کی بہن) کے علاوہ کسی نے قرآن نہیں پڑھا۔''(۲۲۷)

منشی صاحب کو میراجی کے طور طریقوں سے زیادہ اس بات پر اعتراض تھا کہ وہ اپنا کیریر نہیں بنا سکے ورنہ زندگی کے دوسرے معاملات میں انھوں نے اپنے کسی بچے پر اپنی شخصیت طاری کرنے کی کوشش نہیں کی۔میراجی پر باپ سے زیادہ ماں کے اثرات تھے۔مادرانہ انس کی وجہ سے ان کے یہاں اڈی پس کمپلیکس کی جو صورت پیدا ہو گئی تھی اس میں جنسی فعل سے نفرت اور صنف مخالف میں جنسی کشش بیک وقت ایسا تضاد پیدا کرتی ہے کہ کیفیات نارمل نہیں رہتیں۔میراجی نے اپنی ساری محبوباؤں کے ساتھ یہی رویہ رکھا اسی تصور کو انھوں نے میراسین میں بھی تلاش کرنے کی کوشش کی۔میراسین کے ساتھ ان کا عشق جسمانی نہیں تصوراتی تھا۔اسی لیے انھوں نے اسی عشق

میں ''ایک پراسرار خاموشی'' کو زیادہ اہمیت دی۔انھوں نے ایک بار بھی میراسین سے براہ راست عشق کا اظہار نہیں کیا۔میراسین کے نام ایک خط میں جو کبھی پہنچایا نہیں جا سکتا وہ لکھتے ہیں:

''اب حالات بے چارگی کی آخری حد پر پہنچ چکے ہیں اور تم سے ملنے کی ضرورت بہت زیادہ بڑھ چکی ہے۔ان باتوں کو یوں نہ سمجھنا اور مجھے معاف کرنا کہ یہ سب کچھ گھر کے پتے پر بھیج رہا ہوں کیوں کہ مجھ میں جرأت نہیں کہ خود تم تک پہنچا سکوں۔''(۲۲۸)

یہ خط بھی اسی ڈرامے کا ایک حصہ ہے جو میراجی اپنے آپ سے بھی کر رہے تھے۔بات جرأت کی کمی کی نہیں بلکہ یہ ہے کہ میراجی اس طرح کا رابطہ چاہتے ہی نہ تھے۔اپنی ساری محبوباؤں کے ساتھ ان کا یہ رویہ دراصل جسمانی قربت سے دور رہنے کی ایک کوشش تھا۔ان کے بعض احباب اس کی وجہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ وہ جنسی طور پر ناکارہ ہو چکے تھے۔

''میراجی جنسی طور پر ناکارہ تھے۔خودلذتی نے انھیں De-generate کر دیا تھا۔دلی ریڈیو کی تیز لڑکیاں تو ان کا منہ پر مذاق اُڑاتی تھیں۔صفیہ معینی کئی دفعہ کہہ چکی تھیں۔''میراجی جانے دیجیے آپ ہیں کس لائق۔''(۲۲۹)

یہ بات بھی کلی طور پر درست نہیں کہ جسم سے دوری میں ان کی جنسی ناکامی بنیادی وجہ تھی اس لیے کہ یہ وجہ بعد کے تین عشقوں میں تو ہو سکتی ہے،میراسین سے عشق سے اس کا تعلق نہیں بنتا کہ اس وقت میراجی نے ابھی ''اس بازار'' میں جانا شروع نہیں کیا تھا اور انھیں کوئی جنسی بیماری بھی نہ تھی اس لیے جسم سے دوری کی وجہ جنسی ناکاری نہیں بلکہ نفسیاتی ہے۔اسی نفسیاتی اُلجھن کے دباؤ سے وہ اپنے عشق کی شہرت چاہتے تھے،تصورِ محبوب کو خودلذتی کا وسیلہ بنانا چاہتے تھے لیکن جسمانی قربت سے گریز کرتے تھے۔انھوں نے اپنے چاروں عشقوں کا خوب چرچا کیا۔میراسین کو بھی انھوں نے Source of Inspiration کے طور پر ہی استعمال کیا۔

''جہاں تک ظاہری شواہد کا تعلق ہے میراجی اس مادی وجود کو کبھی نہ پا سکے مگر شاید یہ

بات ان کے لیے ضروری بھی نہیں تھی۔ میرا سین تو ان کے لیے ایک علامت تھی۔''(۲۳۰)

ڈاکٹر وزیر آغا نے بھی اس طرف اشارہ کیا ہے:

''میرا سین سے اس کے عشق کی ساری داستان میرا جی کے اپنے ذہن کی اختراع معلوم ہوتی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے میرا سین محض اس کا ایک خواب تھا جسے اس نے حقیقت بنا کر پیش کیا اور جب خواب کا زور ٹوٹ گیا تو بھی وہ اسے قائم رکھنے کی برابر کوشش کرتا رہا۔''(۲۳۱)

احمد بشیر نے اس نکتے کا ذرا تفصیلی تجزیہ کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

''میرا جی کی لذت کا تصور عام انسانوں سے مختلف تھا۔ اس کے لیے اس لذت کے ذرائع بھی مختلف تھے، مثلاً لذت کے حصول میں اسے عورت سے کوئی واسطہ نہ تھا۔ عورت اس کے لیے ایک بے معنی اور مجہول شے تھی جسے اس نے سمجھنے کی کوشش ہی نہ کی۔ وہ میرا جی کے لیے ایک خوبصورت سطح تھی جس کے سفید سفید پر بھلے معلوم دیتے تھے لیکن جس سے کسی گہرے یا مستقل تعلق کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ اس نے عمر بھر میرا سین سے بات بھی نہ کی، اس کی طرف آنکھ بھر کر دیکھا بھی نہیں اور ساری زندگی اس کے نام لکھ دی۔ میرا جی نے میرا سے کوئی مقصد وابستہ نہیں کیا، اس کے حصول کی کوشش نہیں کی۔''(۲۳۲)

شاد امرتسری کے خیال میں ''یہ روپ ان کی ذات میں کچھ اس طرح گھل مل گیا تھا کہ وہ خود میرا سین بن گئے تھے'۔ خود میرا جی نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے:

''میں نے میرا سین سے کوئی رسمی محبت نہیں کی۔ میرے تصورات میں عورت کے خدوخال کا جو تصور تھا اس کو میں نے میرا سین کے کافر جسم میں مکمل پایا۔''(۲۳۳)

مظہر ممتاز سے بات کرتے ہوئے انھوں نے کہا تھا ''میرا میرے لیے ایک Symbol تھی مجھے اس کی محبت اس کی وفا کی آرزو نہیں تھی۔''(۲۳۴)

دراصل وہ اس کافرجسم سے بہرہ ور ہونا ہی نہیں چاہتے تھے۔ چنانچہ اس رویے نے ان کے یہاں ایک نا آسودگی اور مستقل کسک کو جنم دیا، ایک بے چینی، ایک اداسی نے انھیں مستقبل سے بے نیاز کر دیا۔ وہ صرف ماضی اور حال میں ہی رہ گئے۔ اس کا ایک مثبت نتیجہ یہ نکلا کہ ان کی نظموں میں جنسی عمل اور اس کی غلاظت سے اوپر اٹھ کر پاکیزگی کا ایک تصور اُبھر آیا۔ وہ اپنے محبوب کو دلہن کے روپ میں دیکھنا چاہتے ہیں یا اس میں مامتگی تلاش کرتے ہیں اور یوں محبت کو ایک آدرش کا درجہ دے دیتے ہیں:

''ان کا محبوب انھیں صرف وصال اور ہجر کے مثبت اور منفی مروجہ دائروں ہی کے گرد گردش نہیں کراتا بلکہ ان کی بے حد پاکیزہ اور معصوم جذباتی خواہشات کی تسکین بھی کرتا ہے۔''(۲۳۵)

میرا جی کو طوائفوں کے پاس جانے کا شوق بھی تھا اور بعض کے ساتھ تو ان کے خصوصی مراسم بھی تھے لیکن جنسی تعلق کے شواہد نہیں ملتے۔ شاہد احمد دہلوی کے مطابق انھوں نے صرف ایک ہی بار ایک طوائف سے جنسی معاملہ کیا تھا جس کے نتیجے میں وہ آتشک میں مبتلا ہو گئے تھے۔ دہلی کے قیام کے زمانے میں وہ دوستوں کے ساتھ اکثر طوائفوں کے ہاں جاتے رہتے تھے لیکن یہ تعلق صرف سننے سنانے ہی کی حد تک محدود تھا۔ نسیم الظفر نے دہلی کی ایک طوائف کا ذکر کیا ہے جس کے پاس میرا جی ''روز دوپہر کو جایا کرتے اور اس سے غزلیں سنتے، اسے گیت سناتے بلکہ خود اس کی بیاض میں لکھ دیتے۔ جب تک وہ زندہ رہی یہ تعلقات اسی حیثیت سے قائم رہے۔ وہ بھی میرا جی کی داستان حیات سے بڑی متاثر تھی اور اس لیے بے حد عزت کرتی تھی۔ وہ خود میرا جی کے گیت ریڈیو پر گاتی تھی اور جب میرا جی اس کے پاس جاتے تو اس کی محفل میں سوائے بے تکلف احباب

کے کسی کو بار نہ ہوتا تھا۔''(۲۳۶)

طوائف کا استعارہ بھی (Mother Fixation) ہی کی ایک علامت ہے۔ مادری انس کے شکار لوگ شادی کے بعد بیوی میں ماں کا روپ تلاش کر لیتے ہیں اور ان کی زندگی کسی حد تک معمول پر آ جاتی ہے لیکن میرا جی نے شادی بھی نہیں کی چنانچہ انھیں ماں کے بعد کوئی ایسی مکمل ہستی نہیں مل سکی جس میں وہ اپنے آپ کو محفوظ سمجھتے اس لیے ان کے یہاں مختلف شکلوں اور صورتوں میں اسی احساس کی تکمیل کی کوشش نظر آتی ہے۔

ماں کے ساتھ اس غیر معمولی تعلق نے انھیں ہندی دیومالا کے بھی قریب کیا کیونکہ ہندی دیومالا کا مزاج مادری ہے۔خصوصاً کرشن اور رادھا کے قصے میں رادھا بیک وقت محبوبہ بھی ہے اور ماں کی ممتا بھی رکھتی ہے، دوسری وجہ جو خارجی ہے یہ کہ میرا جی بچپن میں بہت عرصہ تک اپنے والد کے ساتھ جنوبی ہندوستان میں رہے جہاں کے مناظر اور ثقافتی رویوں نے ان پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ تیسری وجہ وہ تحیر اور اسرار ہے جو دیومالائی کہانیوں کا خاصا ہے۔ یہ تحیر اور اسرار خود میرا جی کی شخصیت میں بھی تھا چنانچہ انھوں نے خود کو ابتداء ہی میں دیومالائی کردار تصور کرنا شروع کر دیا۔ اپنی محبوباؤں کو بھی انھوں نے دیویاں ہی سمجھا جن کے ساتھ تصوراتی اور روحانی محبت تو کی جا سکتی ہے لیکن جن کے جسموں تک رسائی ممکن نہیں اسی وجہ سے انھوں نے اپنی کسی محبوبہ کو جسمانی طور پر پانے کی کوشش ہی نہیں کی۔

میرا جی ''فطری اعتبار سے پراچین اور ہندوستان کے بھکشو تھے مگر بعض اوقات زمانہ حاضر کے عقلیت پرست انسان کی جھلکیاں بھی ان میں دکھائی دینے لگتی تھیں۔ان کا انداز فکر اور انداز نظر ایسے مغربی فنکاروں اور فلسفیوں کا سا تھا جنہوں نے آج یا کل کے نہیں کئی صدیوں بعد کے بہت ہی متمدن انسان کے لیے سوچ بچار کی ہے۔ان کا مسلک تیاگ تھا اور ان کی زندگی بھی بیراگ کی تصویر تھی'' اس بیراگی پن میں ان کے بچپن کے ماحول اور کسی حد تک ان کی ابتدائی تربیت کا بھی

ہاتھ تھا۔ منشی محمد مہتاب الدین خود عربی فارسی پر اچھی دسترس رکھتے تھے لیکن اپنے بچوں کو انھوں نے فارسی یا عربی کی تعلیم نہیں دلوائی حتیٰ کہ انھیں بچپن میں قرآنِ مجید بھی نہیں پڑھوایا۔ میرا جی کو عربی فارسی سے زیادہ دلچسپی نہ تھی۔ جنوبی ہندوستان میں ایک عرصہ تک رہنے اور بعد میں میرا بائی کے بھجنوں سے دلچسپی کی وجہ سے وہ ہندی کے زیادہ قریب ہو گئے۔ سعید الدین احمد ڈار کا خیال ہے کہ ''اگر وہ بچپن میں عربی اور فارسی کی تعلیم حاصل کر لیتے اور ان کے مطالعہ کی راہ اس سمت مڑ جاتی تو وہ بالکل مختلف شخص ہوتے۔ میرا جی کے بچپن سے جوانی تک کا زمانہ برہمو سماج کی مقبولیت کا عرصہ تھا۔ میرا جی بھی اس سے متاثر ہوئے تھے جس میں بنیادی نقطۂ نظر ایک لبرل سے مذہبی ماحول کا تھا۔ میرا جی بھی اس سے متاثر ہوئے تھے جس میں بنیادی نقطۂ نظر ایک لبرل سے مذہبی ماحول کا تھا۔ میرا جی کے انٹلیکچول سیلف کو یہ بات لگا کھاتی تھی۔''[۲۳۷]

سعید الدین احمد ڈار کی یہ بات اپنی جگہ اہم ہے لیکن اس سے بھی بڑھ کر میرا جی کی دلچسپی کا سبب وہ اسرار اور تحیر ہے جو جنوبی ہندوستان اور اس کے حوالے سے ہندی دیو مالا میں موجود ہے۔ میرا جی کو بچپن ہی سے سمندر، دریا، پہاڑ اور نیلے آکاش سے گہری رغبت تھی۔ یہ سارے استعارے اور علامتیں اس اسرار سے ہم آہنگ تھیں جو بعد میں ان کی زندگی کا ایک حصہ بن گیا۔ ابتداء میں ایک شوق اور پراسرار ہونے کی لذت نے انھیں اس ہیئت کذائی کی طرف راغب کیا ہوگا لیکن آہستہ آہستہ یہ روپ ان پر ایسا پورا اترا کہ انھیں احساس ہی نہ ہو سکا کہ وہ کس طرح آہستگی کے ساتھ اس سانچے میں ڈھل گئے ہیں جس سے نکلنے یا جسے چھوڑنے کے بارے میں سوچا بھی نہیں جا سکتا۔ چنانچہ یہ بات کہ وہ اپنی ظاہری ہیئت کذائی سے کوئی ڈرامہ پیدا کرنا چاہتے تھے درست نہیں، وہ تو خود اس ڈرامے کا ایک کردار تھے جس کی ڈور ان کی اپنی شخصیت کے اندر تھی۔

شخصیت کے اس اندرونی اسرار نے ان کے یہاں خود لذتی، خود اذیتی اور ملامت پسندی کے رویے پیدا کر دیے تھے گویا وہ ہر معاملہ میں صرف اپنی ہی ذات پر بھروسا کرنا چاہتے تھے۔ کیا

یہ رویہ ایک مردم بیزار شخص کا تھا؟ جب ہم میرا جی کی زندگی پر نظر ڈالتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بڑے مجلسی اور رکھ رکھاؤ والے شخص تھے۔ دوستوں کے علاوہ غیروں کے ساتھ بھی شفقت اور اخلاص سے پیش آتے تھے تو پھر یہ تضاد کیوں؟ کہ ایک طرف تو یہ کہ وہ اتنے خود پرست اور Self Cenrted تھے کہ اپنی جبلی اور جذباتی خواہشات کی تکمیل میں بھی اپنی ذات کے علاوہ کسی کو شریک نہ کرتے اور دوسری طرف ان کے سارے وسائل، محبتیں اور خلوص دوسروں کے لیے وقف تھا۔ سعید الدین احمد ڈار اسے تضاد نہیں سمجھتے بلکہ ان کی شخصیت ہی کا ایک پہلو تصور کرتے ہیں، ان کا کہنا ہے ''وہ (میرا جی) ایک سادہ آدمی تھا، آپ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک خاص طرح کی سوچ نے اسے آئی لینڈ بنا دیا تھا''

بات صرف اتنی سی نہیں کہ آئی لینڈ ہونے کی وجہ سے میرا جی الگ تھلگ ہو گئے تھے کہ یہ الگ تھلگ ہونا صرف باطنی سطح تک ہی محدود تھا ورنہ خارجی سطح پر تو ان کا رابطہ اپنی سوسائٹی سے مکمل تھا۔ اصل معاملہ ان کے ظاہری اور باطنی روپ کے تضاد کا تھا ان کی ظاہری گندگی اور بدہیئتی کا بہت ذکر ہوتا رہا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ ان کی ظاہری گندگی اور بدہیئتی اتنی حاوی تھی اور خود میرا جی نے اپنی حرکتوں سے ایسا تاثر قائم کر دیا تھا کہ کسی کو ان کے اندر جھانکنے کا موقع ہی نہیں ملا۔ ان کی موت کے بعد جب کئی خاکہ نگاروں نے ذرا فاصلے سے ان کا تجزیہ کیا تو ان کی رائے خاصی مختلف ہو گئی۔ شاہد احمد دہلوی کہتے ہیں ''اس غلیظ پیکر میں کس قدر لطیف روح تھی۔ روح اسے اڑا کر اعلیٰ علیین میں پہنچانا چاہتی تھی مگر جسم اسے اسفل السافلین کی طرف کھینچے لیے جاتا تھا، میرا جی کی ترکیب اسی اجتماع ضدین سے ہوئی تھی۔''(۲۳۸)

میرا جی کی زندگی میں کسی نے اس بات پر غور نہیں کیا کہ یہ بے حد گندہ شخص اپنی ہر بات ''اوم'' سے کیوں شروع کرتا ہے حتیٰ کہ اپنے دستخطوں سے پہلے بھی ''اوم'' لکھتا ہے۔ ''اوم'' سنسکرت زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی بابرکت طریقے سے شروعات کرنا ہے، اسے کسی دعا

کے ابتدائی الفاظ بھی سمجھا جاتا ہے۔ لفظ کسی بھی زبان کا ہو غرض تو مفہوم سے ہے چنانچہ ''اوم'' بسم اللہ کا مترادف ہے۔ میرا جی اپنی ہر بات، ہر نظم، ہر کام ''اوم'' سے شروع کرتے تھے۔

''میرا جی ہر نظم شروع کرنے سے پہلے کاغذ پر دیوناگری رسم الخط میں ''اوم'' لکھتے۔ کاغذ تو کاغذ انھوں نے ایک دفعہ میرے سامنے آموں تک پر ''اوم'' لکھا اور دستخط کیے''۔

ہر کام ''اوم'' سے شروع کر کے میرا جی ظاہری گندگی کے برعکس اپنی باطنی طہارت کا اظہار کرتے تھے۔ ان کی تمام تر غیر اخلاقی حرکات کے باوجود یہ بھی اپنی جگہ ایک حقیقت ہے کہ '' قاری از ہر القاسمی سے بالکل تخلیہ میں قرآن شریف سنتے اور روتے۔'' میرا جی کی تحریروں کی طرح ان کی پوری شخصیت بھی ہم تک نہیں پہنچی۔ ان کی تحریریں تو خیر ان کی اپنی لاپرواہی کی وجہ سے ضائع ہوئیں اور ان کی شخصیت ان کے مداحوں کی فسانہ طرازیوں کی نظر ہو گئی، ورنہ جتنے وہ قادرالکلام تھے اتنے ہی ہمہ جہت بھی تھے لیکن اپنی شخصیت کی طرح انھوں نے اپنے کلام کی بھی حفاظت نہیں کی۔ ان کے دوستوں کا کہنا ہے کہ وہ بعض اوقات تسلسل سے نظمیں کہتے تھے۔ قیوم نظر کا بیان ہے کہ ''ایک مرتبہ ایک مہینے کی بائیس تاریخ تک انھوں نے چھبیس نظمیں لکھیں'' وہ اپنی تخلیقات سے اولاد کی طرح محبت کرتے تھے اور جب ایک بار ان کی بیاض ''ان کے بھائی نے ردی میں بیچ دی تو اس شام میرا جی نے کھانا نہ کھایا اور دو تین دن تک حیران و سرگرداں ردی فروشوں کی دکانوں پر وہ کا پیاں تلاش کرتے رہے'' ان کا ایک مجموعہ ''اجنتا کے غار'' جسے شاہد احمد دہلوی نے چھاپنا تھا ۱۹۴۷ء کے ہنگاموں میں ضائع ہو گیا۔ خود میرا جی کئی بار نشے کی حالت میں اپنے مسودے سڑک پر اچھال دیتے تھے یوں ان کا بہت سا کلام ان کی اپنی بے نیازی اور لاپرواہی کی نذر ہو گیا لیکن دوسری جانب ان کی زندگی کے کئی رُخ ایسے بھی تھے جہاں انتہائی نظم و ضبط کا اظہار ہوتا تھا۔ دہلی میں ان کے ریڈیو کے دوست بتاتے ہیں کہ وہ باقاعدگی سے مسودے لکھتے اور پروگرام پیش کرنے میں یوں محنت اور دیانت سے اپنا فرض ادا کرتے کہ احساس ہوتا کہ ان سے زیادہ ذمہ دار شخص اور

کوئی نہیں۔‘‘(۲۳۹)

میراجی مروج اقدار کے باغی ضرور تھے لیکن اس بغاوت میں بھی ایک سلیقہ تھا۔اس بغاوت کی سزا یا نتیجہ وہ اپنی ذات تک محدود رکھتے تھے اور خود اذیت برداشت کرتے تھے، جہاں تک دوسروں کا معاملہ تھا تو اس بارے میں وہ بہت محتاط تھے۔خود اصول پرستی کا مظاہرہ کرتے اور دوسروں کو بھی اصول پرستی کی تلقین کرتے۔حتیٰ کہ ’’پولیس اور ٹریفک کے جو قاعدے قانون سب توڑ دیتے ہیں اور کوئی پوچھتا نہیں میراجی ان کے بڑے پابند تھے۔‘‘(۲۴۰)’’ادبی دنیا‘‘ کی ادارت کے زمانے میں بھی اپنی تمام تر آزادہ روی کے باوجود دفتری معاملات میں ان کا رویہ بہت ذمہ دارانہ تھا۔مولانا صلاح الدین احمد اس کا اعتراف کرتے ہوئے کہتے ہیں ’’اپنی آزادمنشی اور بے پرواہی کے باوجود میراجی نے مجھے کبھی آزردہ نہیں ہونے دیا۔‘‘(۲۴۱) ذمہ داری کا احساس ان کی اس پریشانی میں بھی دکھائی دیتا ہے جو انھیں اپنے بھائیوں کی تعلیم کے سلسلے میں تھی لیکن یہ سب کچھ ان کی شخصیت کا ایک رُخ ہے، دوسری طرف وہ اپنی ضرورتیں پوری کرنے کے لیے وقتی طور پر سارے اخلاقی ضابطے توڑ دیتے تھے۔دہلی ریڈیو سٹیشن پر جب کہیں سے چندہ بھی اکٹھا نہ ہوتا تو وہ درازوں میں سے خود ہی پیسے نکال لیتے لیکن بعد میں بتا دیتے۔(۲۴۲) لاہور میں بھی ان کا یہی حال تھا جب ان کے پاس پیسے ختم ہوتے تو وہ بڑی بے تکلفی سے اپنے بڑے بھائی محمد عنایت اللہ ڈار کی جیب سے مطلوبہ رقم نکال لیتے لیکن ساتھ ہی ’’وہاں ایک چٹ رکھ دیتے کہ اتنے پیسے نکال رہا ہوں۔‘‘(۲۴۳) دہلی ریڈیو سٹیشن پر تو کبھی کبھار وہ لوگوں سے ان کے بٹوے طلب کرتے اور ’’بڑی ڈھٹائی سے اپنی مطلوبہ رقم نکال لیتے۔‘‘(۲۴۴)

میراجی کو دوسروں کی جیب سے اپنے اخراجات پورے کرنے کا فن خوب آتا تھا، جب ان کے اپنے پاس پیسے ہوتے تو وہ اسے دونوں ہاتھوں سے لٹاتے لیکن جب اپنے پاس کچھ نہ ہوتا تو دوسروں پر حق جتاتے اور اس کے لیے ذرا بھر بھی ممنون نہ ہوتے، بمبئی کے قیام کا ذکر کرتے

ہوئے احمد بشیر کہتے ہیں:

''کھانے پینے کی ضروریات پوری کرنے میں میراجی کا رویہ ایسے ہی نارمل قسم کے آدمی کا تھا جس کا مقصد دوسروں کی گرہ پر زندہ رہنا ہو مگر وہ کسی کا ممنون نہیں ہوتا تھا۔''(۲۴۵)

ان ساری باتوں سے بظاہر یوں لگتا ہے کہ میراجی کی باطنی شخصیت ایک اخلاقی ہی نہیں بلکہ نفسیاتی شکست وریخت کی زد میں بھی تھی لیکن بغور دیکھا جائے تو وہ ایک توانا شخصیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ انھیں نہ صرف اپنے آپ پر اعتماد تھا بلکہ ان کے اکثر فیصلے جچے تلے اور سوچے سمجھے ہوئے ہوتے تھے۔ ''وہ جو کچھ محسوس کرتے تھے بغیر کسی جھجک کے کہہ ڈالتے تھے۔ چنانچہ ان کے فن اور ان کی زندگی پر ہر طرف سے انگلیاں اٹھائیں مگر وہ ہر طرف سے بے نیاز اپنے بنائے ہوئے راستوں پر خاموشی سے چلتے رہے۔''(۲۴۶) خود انھوں نے کہا ''میں نے اپنا یہ اصول بنالیا ہے کہ میرا ذہن جو سوچتا ہے اور دل جو چاہتا ہے وہی کرتا ہوں۔''(۲۴۷) وہ اپنی گفتگو سے اپنی شخصیت کا بھرپور احساس کرواتے تھے اور بڑے مدبرانہ انداز سے بات کرتے جس میں ایک سلیقہ ہوتا ایک ایک دو دو لفظ بولتے تھے، وہ بھی کھرج میں۔ ''معقول گفتگو کرتے تھے مگر مختصر''(۲۴۸)۔ ان میں ایک صفت یہ تھی کہ جس سے دو باتیں کی وہ ان کی طرف کھنچ گیا۔ ان کی کھرج دار آواز جب کسی محفل میں گونجتی تو ان کے مخالف بھی ہمہ تن گوش ہو جاتے کیونکہ اس آواز کی گھمبیرتا میں چھپی ہوئی فکر اور ذہانت کی گہرائی کا اندازہ لگانا مشکل نہ تھا۔ وہ اپنی بات ہمیشہ کھنکھار کر شروع کرتے۔ ''جہاں تک ہم جانتے ہیں، جہاں تک ہماری معلومات کا تعلق ہے'' احمد بشیر نے لکھا ہے ''وہ دھونس اور جبر سے بات کرتا تھا۔ اس کی بات کو جھٹلانا کفر تھا۔ وہ اپنی سانپ کی سی آنکھیں نکال کر گھورتا تھا اور اپنے اُلجھے ہوئے بالوں کو جھٹکتا تھا۔''(۲۴۹) ممتاز مفتی بتاتے ہیں:

''میں نے میراجی کے دونوں روپ دیکھے ہیں ہم کیا نہیں ہیں اور بھئی ہم تو کچھ بھی

نہیں ہیں۔ میرا جی نے انتقاماً خود اپنی شخصیت کے پرزے پرزے کر کے انھیں اُڑا دیا۔''(۲۵۰)

لیکن اس پرزے پرزے کرنے میں بھی ایک منصوبہ بندی تھی۔ ''اپنی ذاتی زندگی کے متعلق وہ اسی حالت میں منصوبہ بندی کیا کرتے تھے۔ ان دنوں انھیں یہ دھن سمائی تھی کہ ایک دن ریڈیو میں سٹیشن ڈائریکٹر بن کے دم لوں گا، چنانچہ وہ حساب لگایا کرتے کہ اس کام میں کتنا عرصہ لگے گا۔ جب یہ بتانا شروع کرتے کہ آدمی سٹیشن ڈائریکٹر کس طرح بنتا ہے تو مجھے ان سے ڈر لگتا تھا۔''(۲۵۱)

انھیں متفرق کام کرنے کا بڑا شوق تھا ''ایک زمانے میں انھیں کپڑوں کے ڈیزائن مطالعہ کرنے کا شوق ہوا۔ کہا کرتے تھے کہ جب شادی ہوگی تو بیوی کو مشورہ تو دے سکوں گا۔''(۲۵۲) پھر ایک زمانے میں ''انھوں نے پان بنانا سیکھا تھا بلکہ اپنے مخصوص ہنر کے ساتھ ساتھ اس فن کے بھی دو چار نئے طریقے ایجاد کیے تھے۔ دس منٹ میں تو ان کا ایک پان بنتا تھا۔''(۲۵۳)

اس فنکاری اور رکھ رکھاؤ کا اظہار خاص طور پر حلقہ اربابِ ذوق میں دیکھنے کے قابل ہوتا تھا۔ وہ جب کسی معاملے پر متانت اور گرم جوشی سے بحث کرتے تو اس کے سارے پہلوؤں کا اس طرح احاطے کرتے کہ بحث تقریباً ختم ہو جاتی اور یوں لگتا جیسے اب اس موضوع پر مزید بحث کی گنجائش نہیں رہی لیکن دوسری جانب یہ بات بھی اہم ہے کہ وہ کج بحث یا ڈکٹیٹر قسم کے شخص نہیں تھے۔ جب مخالف بہتر دلیل کے ساتھ بات کرتا تو وہ قائل ہو جاتے اور برملا اپنی غلطی کا اعتراف کرتے، گفتگو کرتے ہوئے ساحرانہ انداز سے مخاطب کی آنکھوں میں دیکھتے لیکن شائستگی کا پہلو ہاتھ سے نہ چھوڑتے۔ ان کی قوت برداشت اور رواداری غیر معمولی تھی۔ شاہد احمد دہلوی کہتے ہیں:

''میرا جی کو میں نے کبھی کسی سے بدزبانی کرتے نہیں دیکھا۔ وہ تو کسی سے مذاق تک نہیں کرتے تھے۔ ان کا رکھ رکھاؤ ایسا تھا کہ کیا مجال کوئی ان سے ناشائستہ بات کرے۔ ادب آداب ہمیشہ ملحوظ رکھتے۔ ان کی بھونڈی وضع قطع پر بے تکلف

دوست پھبتیاں کستے مگر وہ صرف مسکرا کر رہ جاتے اور کبھی اُلٹ کر کوئی سخت جواب نہ دیتے۔''(۲۵۴)

لیکن دوسری طرف تندی مزاجی بھی طبیعت کا ایک حصہ تھی۔ اخلاق احمد دہلوی بتاتے ہیں:

''میراجی جتنے خوش باطن تھے اتنے ہی تندمزاج، جتنے منکسر المزاج اتنے ہی انانیت کے قائل۔ شاعر کا دل، محتسب کا دماغ اور فوجی چال ڈھال رکھنے کی وجہ سے وہ اکثر اوقات اپنے دوستوں کے سنبھالے نہ سنبھلتے۔ وہ بے قاعدگی تک با قاعدگی اور ایک خاص نوع کے نظم وضبط کے قائل تھے۔ وہ ہنسی مذاق تک میں سنجیدہ رہتے اور زیادہ سنجیدہ رہنے کو بدمذاقی سمجھتے۔''(۲۵۵)

اور تیسری طرف یہ عالم بھی تھا کہ ''کسی کے مزاج کی نزاکتیں، شخصیت کا البیلا پن، معصومیت اور انفرادیت کی بے نام سی جھلک متاثر کرتی تو وہ بڑی شدت سے جذباتی طور پر اس سے وابستہ ہو جاتے لیکن اس وابستگی میں اتنا نکھار اور سبھاؤ تھا، اتنا وقار اور پاکیزگی تھی کہ کبھی بھولے سے بھی وہ اپنے جذبات اور احساسات کا اظہار نہیں کرتے تھے۔''(۲۵۶)

ترتیب و بے ترتیبی، سلیقہ اور بے سلیقگی کا یہ مزاج ان کی شخصیت کا حصہ تھا۔ بظاہر وہ اپنے نجی معاملات میں بڑے لاپرواہ دکھائی دیتے تھے مگر انھیں دوسروں کے مقام، حفظ مراتب اور محفل کی شائستگی کا بڑا احساس ہوتا تھا، سوائے پونا کے اس مشاعرے کے جس میں انھوں نے حاضرین کی طرف پیٹھ کر کے غزل پڑھی تھی ان کی زندگی میں ناشائستگی کا اور کوئی واقعہ نہیں ملتا۔ انھوں نے شاید ہی کسی کو ''تم'' کہہ کر مخاطب کیا ہو، انھیں ایسے لوگ سخت ناپسند تھے جو شائستگی کے معیار پر پورے نہیں اُترتے۔ تہذیبی رکھ رکھاؤ کی پاسداری انھیں بڑی عزیز تھی نسیم الظفر نے ایک واقعہ بیان کیا ہے کہ دہلی میں کسی والی ریاست کے اعزاز میں دعوت تھی۔ کھانے کے بعد محفل رقص و سرود کا اہتمام کیا گیا اور اس کے لیے دہلی کی ایک نامور مغنیہ کو بلایا گیا'' گانا شروع ہوا تو وائی

ریاست نے بڑی نخوت اور رعونت سے اپنے گلے کا ست لڑا بیش قیمت جڑاؤ ہار اتار کر انعام کے طور پر مغنیہ کی طرف پھینکا۔ اس کی تیوری پر بل پڑ گئے۔ بھرپور نگاہ اس نے محفل پر ڈالی اور گانا ختم کر دیا، پھر بڑی نفرت سے وہ جڑاؤ ہار اٹھا کر والئی ریاست کو یہ کہہ کر واپس کر دیا کہ موسیقی ایک فن ہے اور گانے والے فنکار نذر قبول کرتے ہیں بھیک نہیں لیتے۔ نذر پیش کرنے کے آداب ہوتے ہیں وہ سیکھیے پھر گانا سنیے۔ اس انداز تمکنت سے میرا جی اس قدر متاثر ہوئے کہ جب تک وہ زندہ رہی میرا جی اس کے گیت گاتے رہے۔''(۲۵۷)

دوسروں کی یہ پرکھ ان کے مشاہدے اور زندگی کے گہرے تجربے کے ساتھ ساتھ وسیع مطالعے کی دین تھی۔ پڑھنے اور اشیاء پر غور کرنے کا شوق انھیں بچپن ہی سے تھا اور ایک لحاظ سے اسے ان کا خاندانی ورثہ سمجھنا چاہیے۔ ان کے آباؤ اجداد بھی علم کے رسیا تھے۔ علم حاصل کرنا اور اسے تقسیم کرنا ان کا خاندانی شغل تھا۔ احمد حسن وانی کا کہنا ہے کہ ''ڈار اصل میں لفظ دھر سے بنا ہے۔ سنسکرت میں اس کے معنی مضبوطی سے پکڑنا ہے۔ یہ لوگ (ڈار) وید پڑھاتے تھے مگر برہمن نہیں تھے۔ تعلیم دینا ان کا پیشہ تھا۔''(۲۵۸) کشمیر میں میرا جی کے آباؤ اجداد کا یہ کام تھا کہ وہ مذہب کی تعلیم دیتے تھے مگر اسے انھوں نے روٹی کمانے کا ذریعہ نہیں بنایا،(۲۵۹) چنانچہ علم حاصل کرنا اور علم پھیلانا میرا جی کی گھٹی میں موجود تھا۔ شاہد احمد دہلوی کہتے ہیں ''لاہور کی دیال سنگھ لائبریری وہ چاٹ چکے تھے۔''(۲۶۰) دہلی میں بھی ان کے رہنے کا کمرہ کتابوں سے بھرا پڑا تھا ''ان میں کچھ کتابیں لاہور کی لائبریریوں، کباڑیوں اور دیگر ذرائع سے اکٹھی کی ہوئی تھیں اور علم و ادب کا یہ خزانہ انھوں نے اپنے ہاتھوں سے محفوظ کیا تھا۔''(۲۶۱)

مطالعے کے ساتھ ساتھ ان کے شوق کا دوسرا میدان موسیقی تھا۔ راگوں میں جے جے ونتی بہت پسند تھا یہ راگ جب وہ گاتے یا سنتے تو رونے لگتے۔ کامی کا کہنا ہے کہ ایک بار وہ میرا جی اور ان کے دوستوں کو وائلن سنا رہے تھے۔ میرا جی نے فرمائش کی کہ جے جے ونتی گاؤ۔ کامی نے

راگ شروع کیا۔ میراجی پر آہستہ آہستہ جذب طاری ہونے لگا، یہاں تک کہ انھوں نے پلنگ کے پائے کے ساتھ سر مارنا شروع کر دیا۔ جے جے ونتی سن کر ان پر اکثر وجد طاری ہو جاتا تھا۔ اخلاق احمد دہلوی ان سے اپنی پہلی ملاقات کا ذکر کرتے ہوئے بتاتے ہیں ''میراجی نے گانا شروع کیا اور گاتے گاتے رونے لگے پھر خود ہی کہا مجھے جے جے ونتی راگ بہت پسند ہے۔ یہ جب میں خود گاؤں یا کسی اور سے سنوں تو مجھے رونا آ جاتا ہے۔''(۲۶۲) قیام دہلی کے دوران وہ ہر صبح پر اُٹھا کرتے تھے اور رات کے پچھلے پہر اُٹھ کر بڑی کھرج کے ساتھ میرابائی کا بھجن ''جاگو بنسی والے للت جاگو میرے پیارے'' گایا کرتے تھے۔ سید انصار ناصری کہتے ہیں: ''انھیں موسیقی سے بڑا لگاؤ تھا۔ ان کے پاس Sense of Rythm بہت اچھا تھا۔ یہ بات ان کی شاعری میں بھی موجود ہے کہ وہ تراکیب اور ناچ کی Discripion بہت عمدگی سے پیش کرتے ہیں۔''(۲۶۳)
بنگال سے ان کی دلچسپی کی ایک وجہ بھی یہی تھی۔ اگرچہ ان کے دوست اس کی وجہ میراسین کا بنگالی ہونا بتاتے ہیں لیکن اس کی بنیادی وجہ ایک تو بنگال کا اسرار اور دوسری بنگالی موسیقی اور ناچ کی جسمانی کشش ہے۔ میراجی کا بہت سا لگاؤ اور پسند جنسی تلذذ سے منسلک ہے۔ بنگال سے ان کی دلچسپی کو بھی اس نظر سے دیکھنا چاہیے۔ یہ دلچسپی قیام دہلی کے دوران بہت بڑھ گئی تھی۔ جنگ کے زمانے میں ڈیرہ دار طوائفیں تقریباً ختم ہو چکی تھیں اور ان کی جگہ دہلی کے ٹانڈہ بازار میں جسم فروشی کا کاروبار پھیل گیا تھا۔ ان عورتوں کو ٹکے بائیاں کہا جاتا تھا۔(۲۶۴) ڈیرہ دار طوائفوں کے اُٹھ جانے سے گانے اور مجرے کا قحط سا پڑ گیا تھا۔ ادھر کلکتہ تک جنگ کے اثرات اور جاپانی وسعت پسندی کے چرچے نے بے شمار بنگالی خاندانوں کو دہلی ہجرت پر مجبور کر دیا، چنانچہ اس زمانے میں بنگالنوں کی ایک بڑی تعداد دہلی میں موجود تھی جو رقص و موسیقی کے خلاء کو پر کر رہی تھیں۔(۲۶۵) ان کی ایک معقول تعداد ریڈیو پر بھی آتی تھی۔ میراجی ان میں بڑی دلچسپی لیتے تھے۔ ''ان کی دلچسپی کی اصل وجہ بنگالنوں کا لباس تھا۔ وہ ساڑھی کے نیچے صرف چولی پہنتی تھیں اور آدھے سے زیادہ پیٹ اور

بازو ننگے ہوتے تھے۔ میرا جی کی بنگالنوں سے دلچسپی کی وجہ یہی جسمانی نمائش تھی۔ بعد میں رفتہ رفتہ بنگال کا سحران پر حاوی ہوتا چلا گیا۔ ان کی شاعری میں ناچ کے اکثر انگ اور بھاؤ بنگالی رقص سے متاثر ہیں۔''(۲۶۶)

اخلاق احمد دہلوی بتاتے ہیں کہ ایک بار میرا جی شراب اور آموں کی نذر چڑھانے غالب کے مزار پر گئے اور مرزا کے سرہانے پہنچ کر کہنے لگے:

''میں بھی آپ کی طرح ایک بنگالن ''میرا سین'' کا پجاری ہوں۔ آپ نے کہیں اپنی بنگالن محبوبہ کا بالمشافہ ذکر نہیں کیا لیکن میرے لیے آپ کے اس شعر میں کافی اشارہ موجود ہے کہ

کلکتہ کا جو نام لیا تو نے ہم نشیں
اک تیر مرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے

جادو وہ جو سر پہ چڑھ کے بولے اور پھر بنگال کے جادو سے تو نہ آپ بچ سکے اور نہ میں۔ آپ اور میں دونوں بنگال کے حسن اور شراب کی سرمستی کا شکار ہیں۔''(۲۶۷)

یہ نشہ کا اثر تھا یا اداکاری، ہر دو صورتوں میں ان کی معصومیت اور خلوص اس میں موجود تھا اور دیکھا جائے تو اداکاری بھی دراصل اپنے اندر کے انسان کو ظاہر کرنے کا ایک وسیلہ ہے۔ قیوم نظر کا کہنا ہے کہ ''وہ اپنی دبی ہوئی خواہش کو کبھی ہیرو اور کبھی ولن کے روپ میں دیکھا کرتے تھے۔''(۲۶۸)

میرا جی کے بارے میں یہ سوال تو بار بار اُٹھایا جاتا ہے کہ کیا ان کی ساری زندگی ایک اداکاری تھی کیونکہ وہ جو کچھ بظاہر نظر آتے ہیں اندر سے ویسے نہیں۔ یہ بات اپنی جگہ جزوی طور پر درست ہے کہ میرا جی باہر سے جتنے گندے اور بعض اوقات اکھڑ دکھائی دیتے ہیں اندر سے اتنے ہی معصوم اور نرم دل تھے۔ بڑے زود حس، کسی کو تکلیف میں نہیں دیکھ سکتے تھے کسی کو تکلیف پہنچانا تو

دور کی بات تھی۔ ان کے دوست کا ایک چپڑاسی انھیں بہت پسند کرتا تھا اور جب بھی میرا جی وہاں جاتے وہ انھیں ٹھنڈے پانی کا گلاس پیش کرتا۔ ''میرا جی اس کے خلوص سے اتنے خوش ہوتے کہ پیاس ہو یا نہ ہو اس کی دل دہی کے لیے پانی ضرور پیتے۔''(۲۶۹) اخلاق احمد دہلوی کا کہنا ہے کہ ''وہ دوستوں سے لے کر تانگے والوں اور فقیروں تک سے یکساں سلوک کرتے تھے۔''(۲۷۰) وشونند بھٹناگر کا بھی یہ کہنا ہے کہ وہ دہلی ریڈیو سٹیشن کے کم تنخواہ پانے والوں کے بہت دوست تھے اور ان کی ضروریات کا اکثر خیال رکھتے تھے۔ (۲۷۱) بمبئی کے دوران قیام میں جب ان کی مالی حالت بہت زیادہ خراب تھی ان کا رویہ یہی تھا۔ نسیم الظفر نے بمبئی کے اسی دور کا ایک واقعہ بیان کیا ہے کہ ایک دن وہ ان کے پاس آئے اور کہنے لگے:

''میں نے ۲۱۷۰ روپے جمع کر لیے ہیں۔ مکالمے اور گیت کے پانچ ہزار ایک پروڈیوسر سے ملے ہوئے ہیں۔ کل ایک ہزار پیشگی مل جائے گا، بس اب میں ایک مہینے کے لیے لاہور چلا جاؤں گا۔ اسی وقت وہاں ایک مشہور ترقی پسند شاعر بیٹھے تھے۔ انھوں نے میرا جی کی بات سن کر رندھی ہوئی آواز میں کہا ''اگر دو ہزار کہیں سے مل جائیں تو اپنی ایک بہن کو سینی ٹوریم میں داخل کرا دوں تپ دق کا دوسرا سٹیج ہے، جان بچ سکتی ہے لیکن دو ہزار کہاں سے لاؤں'' یہ کہہ کر وہ رونے لگے۔ میرا جی نے کہا ''دو ہزار کل تم مجھ سے لے لینا۔ مجھے ہزار کل مل جائیں گے۔ ایک آدھ مہینے میں کوئی اور بندوبست ہو جائے گا۔ چلو جہاں اتنے دن لاہور سے دور گزرے وہاں کچھ اور سہی۔ میں دو تین مہینے بعد لاہور چلا جاؤں گا۔''(۲۷۲)

لاہور جانا تو انھیں نصیب نہ ہوا لیکن مدد کرنے سے دریغ نہ کیا۔ دہلی ریڈیو سٹیشن پر لوگوں کی عرضیاں لکھنے سے لے کر ان کے لیے قرض تک کا انتظام کرنا ان کی ذمہ داری میں شامل تھا۔ (۲۷۳) ان کے دوست محمد حسین نے سعید الدین احمد ڈار کو بتایا تھا کہ جب انھیں چیک ملتا تو

اسے کیش کرا کے پہلے تو ادھار ادا کرتے، اس کے بعد اس شام کی ضرورت یعنی شراب کے لیے رقم علیحدہ کرتے، اس کے بعد جو بچتا جو سب سے پہلے سامنے آتا اس کے حوالے کر دیتے اور بھول جاتے۔ (۲۷۴) صبر وتوکل کی یہ روایت انھیں اپنے والد منشی محمد مہتاب الدین سے ورثے میں ملی تھی۔ منشی صاحب کا بھی یہی کہنا تھا کہ جو کل کے لیے سوچتا ہے اس کا ایمان کمزور ہے۔ (۲۷۵) ریٹائرمنٹ کے بعد منشی صاحب کی مالی حالت خاصی خراب ہوگئی تھی۔ پنشن نہ ہونے کے برابر تھی۔ کمانے والا صرف ایک ہی بیٹا محمد عنایت اللہ ڈار تھا جس پر گھر کا کاروبار چلتا تھا۔ منشی صاحب ریٹائرمنٹ کے بعد انجمن حمایت اسلام کے اعزازی بلڈنگ انجینئر ہو گئے تھے۔ مزنگ سے پیدل چل کر ریلوے روڈ انجمن کے دفتر میں آتے لیکن انجمن سے ایک پیسے کی مالی مدد لینا انھیں گوارا نہ تھا۔ (۲۷۶) یہ ساری خوبیاں یعنی دوسروں کے لیے ایثار کرنا اور خود دکھ اُٹھانا میرا جی میں بھی موجود تھیں۔ قیام بمبئی کے دوران جب وہ شدید قسم کے مالی بحران سے دوچار تھے تو اس طرح کے ایثار سے گریز نہیں کرتے تھے۔ سجاد ظہیر نے اس زمانے کا ایک واقعہ بیان کیا ہے:

> ''بمبئی کے ایک مرکزی مقام انجمن اسلام ہائی سکول کے خوب صورت ہال میں ایک ادبی اجتماع ہوا۔ جلسے کے خاتمے کے بعد پہلے میں نے حاضرین سے چندے کی اپیل کی۔ ٹکٹوں کی فروخت سے ہمیں شاید ڈیڑھ سو روپے ہی ملے تھے جو ہماری توقعات سے کم تھے۔ لوگوں نے ایک ایک دو دو روپے، اٹھنیاں چونیاں دینا شروع کیں اور اس طرح سو روپے کے قریب اور جمع ہوئے۔ میرا جی بھی اس جلسے میں موجود تھے۔ ہم سب جانتے تھے کہ ان کی مالی حالت کافی خراب تھی لیکن انھوں نے اپنی جیب سے دس روپے کا نوٹ نکال کر چندے کی جھولی میں ڈال دیا اور خود لوگوں سے زیادہ چندہ دینے کی اپیل کی۔ ہم سب میرا جی کی اس سخاوت سے بہت متاثر ہوئے اس لیے کہ وہ ہمیشہ اس بات کا بھی اعلان کرتے رہتے تھے کہ وہ اصولی طور

پر ہم سے اختلاف کرتے ہیں۔"(۲۷۷)

دوسروں کے لیے کچھ کرنا، ان کی تعریف کرنا اور انھیں Project کرنا اپنا فرض سمجھتے تھے لیکن اپنے بارے میں ہمیشہ ایک صوفیانہ بے نیازی کا مظاہرہ کرتے۔ حتیٰ کہ بے موقع کلام سنانے سے بھی گریز کرتے۔ ایک بار حیدرآباد دکن کے ایک مدیر نے انھیں اپنے ہاں مدعو کیا۔ اس محفل میں اختر الایمان، ابراہیم جلیس اور مظہر ممتاز بھی شریک تھے۔ دعوت بڑے اہتمام سے کی گئی۔ میراجی اس مہمان نوازی سے بڑے متاثر ہوئے لیکن جب کھانے کے بعد مدیر نے میراجی سے کلام سنانے کی فرمائش کی تو انھوں نے بہت برا منایا اور کہا کہ یہ مناسب موقع نہیں ہے۔(۲۷۸)

یہ اور اس طرح کے دوسرے رویے توکل ہی کی دین تھے لیکن کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ برداشت اور خود پسندی کا رویہ صبر وقناعت اور توکل کی حدوں سے نکل کر میراجی کے یہاں خود اذیتی میں بھی تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہ خود اذیتی کس وجہ سے تھی؟ عمومی محرومیوں کی وجہ سے یا ناآسودہ جنسی جذبوں کی وجہ سے؟ وجہ کچھ بھی ہو یا دونوں ہی ہوں میراجی اس کا اظہار عموماً رو کر یا خود کو تکلیف پہنچا کر کرتے تھے۔ ان کی زندگی میں کئی واقعات اس طرح کے ہیں کہ وہ شراب پی کر بے تحاشا روتے یا اپنے آپ کو اذیت دیتے۔ "آملیٹ" بھی بنا دیتے تھے۔ قیام دہلی کے دوران اس طرح کے واقعات زیادہ ہوئے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی اہم ہے کہ جب تک وہ والدہ کے ساتھ رہے ان کی طبیعت میں اس طرح کی شدت پسندی پیدا نہیں ہوئی لیکن جب وہ ان کے دائرہ اثر سے دور ہوئے تو ان کے مزاج میں تشدد کا عنصر بڑھ گیا۔ بعض اوقات یہ تشدد اس حد تک بڑھ جاتا تھا کہ وہ اپنے آپ کو بھی لہولہان کر دیتے تھے۔ اخلاق احمد دہلوی قیام دہلی کا ایک واقعہ سناتے ہیں کہ "میراجی ایک صبح خون میں رنگے ہوئے نظر آئے۔ تحقیق میں سب سے زیادہ حارج غالب کا یہ شعر تھا جس کا عکس اس صبح میراجی کی مضروب پریشانی پر دیکھا گیا۔ شعر یہ تھا:

قطرہ قطرہ اک ہیولیٰ ہے نئے ناسور کا

خون بھی ذوق درد سے فارغ مرے تن میں نہیں

اس شعر پر میرا جی کے ہاتھ کا اُلٹا ''اوم'' کا نشان بھی تھا۔ جس سے شک ہوتا تھا کہ یہ سارا کارنامہ خود کردہ ہے۔''(۲۷۹)

اس طرح کی خود اذیتی کے اور بھی کئی واقعات ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ میرا جی خود کو تکلیف دے کر ایک طرح کی خوشی محسوس کرتے تھے۔ ان کا کچھ تعلق ملامتی فرقے سے بھی بنتا ہے۔ ملامتی خود کو برا بھلا کہہ کر ایک قسم کی روحانی بالیدگی حاصل کرتے ہیں۔ میرا جی کے یہاں کچھ ملامتی اور کچھ بھگتی تحریک کے اثرات نے ایک ملی جلی صورت پیدا کر دی تھی لیکن مکمل طور پر انھیں کسی خانے یا خاص اثر کے تحت نہیں دیکھا جا سکتا، بہت سے اثرات سے مل کر جو کچھ بنا وہ خالصتاً ''میرا جیت'' تھی۔ اعجاز احمد کہتے ہیں:

''بھگتی تحریک کے کچے پکے مطالعے سے اخذ کیا ہوا یہ نظریہ کہ خدا دراصل ایک اصول حسن ہے، عورت اس اصول کا پرتوی اسم ہے اور خدا کی پرستش کی ایک امکانی اور ضروری شکل یہ ہے کہ عورت کے ساتھ بے لوث اور بے لاگ محبت کر کے اپنی ذات اس عشق میں جذب کر دی جائے۔''(۲۸۰)

اس بحث سے قطع نظر کہ میرا جی نے بھگتی تحریک کو کس حد تک سمجھا تھا۔ میرا جی کے وسیع مطالعے اور خصوصاً قدیم ہندوستانی مزاج کے ساتھ ان کی ہم آہنگی سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے امکانی حد تک بھگتی کو تحریک سمجھنے کی کوشش کی ہوگی۔ میرا بائی سے ان کی دلچسپی کی وجہ بھی یہی تھی۔ دراصل میرا جی کی شخصیت ایسی تھی کہ وہ کوئی بیرونی اثر مکمل طور پر اپنے آپ پر طاری کر ہی نہیں سکتے تھے کیونکہ خود ان کی اپنی ذات میں ایک انانیت اور خارج کے لیے دفاعی رویہ موجود تھا۔ اصل صورت یہ ہے کہ میرا جی نے دانستہ طور پر اپنی زندگی کے تار و پود اور شخصیت کی بنیاد، حقیقت کی بجائے تصور کے دھندلکے پر تعمیر کی جس کے نتیجے میں وہ ایک پراسرار کردار بن گئے۔ ابتداءً اس

کردار میں ایک شعوری کوشش بھی شامل ہوگی لیکن آہستہ آہستہ اس کردار کی اسراریت اتنی بڑھتی گئی کہ ان کے معمول کے عمل اس سے متاثر ہونے لگے اور رفتہ رفتہ وہ پوری زندگی میں ایک غیر معمولی شخص بن کر رہ گئے۔ اس حوالے سے میرا جی کے اخلاق، عورتوں سے ان کے رویے، جنسی تشنگی اور اس کے اظہار کا جائزہ لیا جائے تو کوئی چیز نامانوس محسوس نہیں ہوتی۔ مادر پرست لوگ عام طور پر ہر عورت میں ماں کو تلاش کرتے ہیں اسی لیے جسمانی قربت سے گریز کرتے ہیں لیکن دوسری جانب اس گریز کی وجہ سے ان کے اندر ایک شدید جنسی طلب بھی پیدا ہو جاتی ہے جس کی وجہ سے ایسے لوگ عام طور پر جلق لگانے لگتے ہیں۔ میرا جی بھی جلق لگانے کے عادی تھے۔ انھیں ساری زندگی کسی عورت کی جسمانی قربت میسر نہ آئی۔ شاہد احمد دہلوی کے مطابق ''میرا جی نے اپنی ساری عمر میں پہلا اور آخری جنسی معاملہ کیا۔ لاہور کی ہیرا منڈی میں کسی کے یہاں پہنچ گئے۔ اس نے انھیں یاد دلانے کے لیے آتشک کا تحفہ دیا۔ یہ تحفہ میرا جی کے پاس آخری دم تک رہا۔''(۲۸۱)
قیوم نظر نے بھی اس سے ملتے جلتے ایک واقعہ کا ذکر کیا ہے ''ایک بار میرا جی شدید جنسی خواہش کے تحت ایک طوائف کے پاس گئے مگر جب وقتِ خاص آیا تو وہ بالکل ہانپ گئے اور انھیں یہ محسوس ہوا جیسے اس معاملے میں ساتھ دینا ان کے بس کی بات نہیں، چنانچہ وہ اسی طرح جیسے گئے تھے واپس آ گئے۔''(۲۸۲)

ان دونوں واقعات میں کچھ مماثلتیں ہیں، اول یہ کہ میرا جی کسی نفسیاتی الجھن کی وجہ سے جنسی معاملہ نہ کر سکے۔ دوم وہ ایک طوائف سے آتشک کی بیماری لے کر لوٹے۔ جنسی معاملہ کر نہ سکنے کی وجہ تو مادر پرستی ہے۔ رہی آتشک کی بات تو یہ ایک ایسی بیماری ہے جو جنسی ابال کو تیز کر دیتی ہے۔ جذبہ تو شدت سے پیدا ہوتا ہے لیکن عمل میں رکاوٹ آ جاتی ہے۔''(۲۸۳) میرا جی نے اس کی آسان راہ خود لذتی میں ڈھونڈ لی۔ یہ آسانی ان کے مزاج کو بھی راس آتی تھی چنانچہ بغیر استر کی پتلون، ہاتھوں کے گولے اسی بے چینی کی علامت ہیں۔ منٹو نے لکھا ہے:

''اس نے مجھے بتایا تھا کہ اس کی جنسی اجابت عام طور ریڈیو اسٹیشن کے سٹوڈیوز میں ہوتی ہے جب یہ کمرے خالی ہوتے تو وہ بڑے اطمینان سے اپنی حاجت رفع کر لیا کرتا تھا۔''(۲۸۴)

اس حاجت روائی کے لیے وہ خام مواد کے طور پر ان لڑکیوں کے تصور سے کام لیتے تھے جنھیں وہ عام زندگی میں اپنا نہیں سکے تھے۔ ان کے دوستوں نے لکھا ہے کہ انھیں بچپن ہی سے انگریزی فلمیں دیکھنے کا شوق تھا اور اکثر ان کی جیبوں میں ایکٹرسوں کی نیم عریاں تصویریں ہوتی تھیں۔(۲۸۵) دہلی ریڈیو سٹیشن پر بنگالنوں کے نیم عریاں جسموں میں بھی ان کی دلچسپی کا بہت سامان تھا۔ اس کے علاوہ با قاعدگی سے جنسی لٹریچر بھی پڑھتے تھے۔ سید انصار ناصری بتاتے ہیں:

''اس زمانے میں Haveloc Eles, Marie Stopes اور Case Nova ان کے مسلسل مطالعے میں تھے۔ اس کے علاوہ وہ اکثر اپنے دوستوں کو Sex Obssesion کے قصے سنایا کرتے تھے جنھیں وہ انگریزی ناولوں یا سیکس کی کتابوں میں پڑھتے تھے۔ ان قصوں کو وہ مزے لے لے کر کئی کئی بار سناتے اور ایسی حالتوں میں ان کی کیفیت ایک جنسی نفسیاتی مریض (Sexual Manic) کی سی ہوتی تھی۔''(۲۸۶)

اس طرح کے قصے اور جنسی مواد کے مطالعے سے بھی انھیں خام مواد میسر آتا تھا لیکن جیسا کہ اس طرح کے معاملات میں عموماً ہوتا ہے کہ تشنگی کم ہونے کی بجائے بڑھتی ہی چلی جاتی ہے اور خام مواد بے اثر ہو جاتا ہے۔ بمبئی کے قیام کے زمانے میں دہلی ریڈیو سٹیشن کی بنگالنیں اور خواتین اور ان کا قرب میسر نہ رہا تو ان کی نفسیاتی طلب میں مریضانہ اور وحشیانہ انداز پیدا ہو گیا۔ منٹو بتاتے ہیں:

''ایک مرتبہ معلوم نہیں کس سلسلے میں اس کی اجابت جنسی کے خاص ذریعے کا ذکر آ

گیا۔اس نے مجھے بتایا اس کے لیے اب خارجی چیزوں سے مدد لینی پڑتی ہے۔
مثال کے طور پر ایسی ٹانگیں جن پر سے میل اتارا جارہا ہو۔خون میں لتھڑی ہوئی
خموشیاں۔''(۲۸۷)

اس خارجی مدد میں کراہیت کا جو پہلو ہے اس سے قطع نظر اہم بات یہ ہے کہ آہستہ آہستہ میراجی کے تصور نے ان کا ساتھ چھوڑ دیا تھا اور آخری دور میں تصورات کی خوشگوار حدت اور نرم روئی کی جگہ اس طرح کی ''خارجی مدد'' کی ضرورت پیش آ گئی تھی۔ان خارجی سہاروں کی نفسیاتی گرہ کشائی بھی معنی خیز ہے ''خون میں لتھڑی ہوئی خموشیاں'' نسوانی جائے مخصوصہ کے ساتھ خون کے جس تصور کو پیش کرتی ہیں اس میں کسی کنواری عورت سے معاملہ کرنے کی شدید خواہش بھی موجود ہے۔میراجی شاید ساری زندگی کسی بھی عورت سے معاملہ نہ کر سکے۔یہ خواہش تمام عمر ان کے اندر موجود رہی اور اس کی طلب نے انھیں عجیب وغریب نفسیاتی الجھنوں کا شکار بنائے رکھا۔ ان اُلجھنوں نے ان کے لیے جس اخلاقی ضابطے کو وضع کیا وہ بھی اپنی جگہ دلچسپ ہے کہ ایک طرف تو وہ ہر عورت کو اپنے ویژن کی آنکھ سے برہنہ دیکھنا چاہتے ہیں اور دوسری طرف ان کے اندر ایک ''روحانی باپ'' کا سا پیار اور شفقت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔

''میراجی نے ریڈیو کی ملازمت کے دوران بہت سی بھتیجیاں اور بھانجیاں بنا رکھی
تھیں جن سے وہ بالکل باپ کا پرشفقت برتاؤ کرتے تھے۔''(۲۸۸)

خود کو باپ کے روپ میں دیکھنے کی تمنا ان ہی محرومیوں کا ردعمل تھی۔میراجی نے شادی نہیں کی۔کیوں؟ مالی مجبوریاں؟ شخصیت کا سحر ٹوٹ جانے کا ڈر یا جنسی کمزوری؟ مالی مجبوریاں معقول وجہ نہیں۔ ہمارے معاشرے میں غریب سے غریب شخص کی بھی شادی ہو ہی جاتی ہے۔ البتہ شخصیت کا سحر ٹوٹ جانے کا خوف اور جنسی کمزوریاں ہی معقول وجوہ ہیں۔ان وجوہ کی بناء پر انھوں نے عملاً شادی نہیں کی لیکن ذہنی طور پر باپ بننے اور شادی کرنے کی تمنا ان کے اندر ہمیشہ

موجود رہی، یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں محبوبہ کا روپ دلہن کی صورت میں دکھائی دیتا ہے اور محبوبہ بار بار دلہن کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ الطاف گوہر کہتے ہیں:

''آج تک شاید اس بات پر توجہ نہیں دی گئی کہ میرا جی کی شاعری میں عورت کا سب سے گہرا اور سب سے حسین تصور دلہن کا ہے۔ یہ تصور میرا جی کے تصور وقت سے وابستہ ہے۔ اس تصور میں ان کی زندگی کی سب سے بڑی ناکامی کا راز ہے۔ اس تصور کے ساتھ شہنائی کی گونج ہے۔ گھر میں خوشیوں کا ہنگامہ ہے۔ رنگوں میں ڈوبی ہوئی دلہن ہے اور روزن در سے جھانکتا ہوا ایک اکیلا تنہا شخص ہے جسے سرد دیواریں ہنستی ہوئی سنائی دیتی ہیں اور لمحے اپنے دامن میں یہ سب کچھ لیے ہوئے گزرے جاتے ہیں۔''(۲۸۹)

میرا جی کی شاعری میں عورت کے تین روپ ہیں، ماں، طوائف اور دلہن، لیکن بنیادی کردار دلہن کا ہے ایک ایسی دلہن جسے پانے اور دیکھنے کی انھیں شدید تمنا تھی۔ فتح محمد ملک کہتے ہیں:

''میرا جی کے گیتوں اور نظموں میں دلہن، بہن، ماں اور بچوں کے لہجوں اور مکالموں کا آہنگ شنیدنی ہے تو ایک اچھوتی انجان، کنواری دلہن کا تصور دیدنی ہے۔ یہ دلہن پری زاد نہیں ہے، متوسط طبقے کی عام سی صورت ہے جو ہماری دیکھی بھالی ہے اور جس میں ہمیں شاعری اور رومان کی کوئی ادا نظر نہیں آتی، مگر میرا جی کے ہاں وہ بے حد دلکش کردار ہے۔ خوشیوں کے جھولے میں جھولنے کی تمناؤں کو سینے میں چھپائے یہ دلہن میرا جی کی شاعری میں ہر جگہ موجود ہے، کہیں پس منظر میں تو کہیں پیش منظر کے طور پر۔''(۲۹۰)

میرا جی نے اپنی شاعری میں اس دلہن کو باقاعدہ سنگار کرایا ہے اور اسے دیکھنے کے انتظار کی لذت کو محسوس کیا ہے۔

کیوں بہن! ہم نے سنا ہے کہ دلہن کی آنکھیں
آنکھ بھر کر نہیں دیکھی جاتیں
اور کہتی ہے، بہن
میرے بھیا کو بڑا چاؤ ہے، کیوں پوچھتا ہے
اب تو دو چار ہی دن میں وہ ترے گھر ہوگی

(اقتباس از تفاوت راہ)[۲۹۱]

جس کے اس پار جھلکتا نظر آتا ہے مجھے
منظر انجان اچھوتی سی دلہن کی صورت
ہاں تصور کو میں اب اپنے بنا کر دولہا
اسی پردے کے نہاں خانے میں لے جاؤں گا

(اقتباس از لب جوئبارے)[۲۹۲]

اور پھر اس سجی سجائی دلہن کو اپنے تصور کے نہاں خانے میں لے جانا اور اس تصور پر جلق لگا لینا، لیکن کیا اس سے تسکین ہو جاتی ہے یا ہو سکتی ہے۔ جلق کے مریضوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ جتنی زیادہ جلق لگاتے ہیں تشنگی اور بڑھتی جاتی ہے، سب سے زیادہ خرابی احساس گناہ کی ہے اور یہ خیال کہ ان کا عمل بے کار گیا۔ میرا جی نے شاید اپنے احساس گناہ کو تو کوئی جواز فراہم کر دیا ہو لیکن یہ احساس وہ ختم نہ کر سکے کہ ان کے اس ''جنسی عمل'' کے نتیجے میں ان کی نسل آگے نہیں بڑھ سکے گی۔ اپنے بے اولاد ہونے کا انھیں بڑا دکھ تھا ''وہ ایک بار آم اور شراب لے کر غالب کے مزار پر گئے اور کہنے لگے ''آم کھایئے اور اگر آپ چاہیں تو شراب بھی حاضر ہے۔ انگور کی بیٹی، کچھ سمجھ نہیں آتا کہ انگور کے ہاں بیٹی ہوئی لیکن میں اس نعمت سے محروم ہی رہا'' اور پھر میرا جی اپنی بیٹی کے نہ ہونے پر بے طرح روئے۔ دیر تک اس غم میں روتے رہے۔''[۲۹۳] اس ضمن میں انھوں نے ایک شعر بھی کہا تھا جس کے راوی ان کے بھائی لطیفی ہیں:

زبان سے کہہ نہیں سکتا کسی کا باپ ہوں میں
کہ اپنی نسل کے فقرے کا فل سٹاپ ہوں میں (۲۹۴)

دہلی کے قیام کے دوران انھوں نے بڑی سنجیدگی سے بادلی بیگم سے شادی کی کوشش کی تھی لیکن ناکامی ہوئی۔ کچھ عرصہ خاموش رہے لیکن جب ن م راشد ایران چلے گئے تو ان پر پھر شادی کا دورہ پڑ گیا۔

''ن م راشد کے ایران جانے کے بعد جب میرا جی نے شدت سے اپنے تئیں دلی میں تنہا محسوس کیا اور شادی اور خودکشی کے لیے بچوں کی طرح مچلنا شروع کیا تو میرا جی کو ان ہلاکت آفرینیوں سے محفوظ رکھنے میں بھائی ہی پیش پیش تھے۔''(۲۹۵)

شادی اور خودکشی کا یہ امتزاج بھی خوب ہے۔

لکھنؤ میں کچھ دن رہنے کے دوران بھی انھیں شادی کا خیال آیا تھا۔ وہ اپنے دوست ایم اے لطیف کی بیوہ بہن سے شادی کرنا چاہتے تھے۔ حیدرآباد میں انھوں نے مظہر ممتاز کو بتایا تھا۔

''میں لکھنؤ جاؤں گا وہاں لطیف کی بیوہ بہن سے شادی کر لوں گا۔ وہ میری طبیعت سے واقف ہے۔''(۲۹۶)

لیکن خود میرا جی کے مطابق ''وقت کے گھیرے نے مجھے ایسا گھیرا ہے کہ میں چاہوں بھی تو نکل نہیں سکتا۔''(۲۹۷) قیام بمبئی میں بھی انھیں شادی کا جنون چڑھا تھا۔ ایک دن عصمت چغتائی سے کہنے لگے۔

''خدا کا واسطہ میری شادی کروا دیجیے بھنگن ہو، چماری ہو، بس عورت ہو۔''(۲۹۸)

لیکن پھر آہستہ آہستہ یہ خیال ان کے ذہن سے بالکل ہی نکل گیا۔ بمبئی کے آخری زمانے میں جب مظہر ممتاز نے انھیں بتایا کہ ایم اے لطیف کی بیوہ بہن ان دنوں بمبئی ہی میں ہے تو وہ کہنے لگے:

''اب تو میرا خیال بدل چکا ہے۔ میں شادی نہیں کروں گا۔ مدتوں بعد ''خیال'' نکالا ہے۔ شادی کرنے سے بات بگڑ جائے گی۔''(۲۹۹)

دلچسپ بات یہ ہے کہ زندگی کے ابتدائی دور میں جب ان کی والدہ ان سے شادی کے لیے کہتیں تو وہ صاف انکار کر دیتے۔ بہر حال ان کے دوسرے معاملات کی طرح شادی کا معاملہ بھی ایک اُلجھا ہوا مسئلہ ہے جسے ان کی مجموعی اُلجھی ہوئی نفسیات ہی کے پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔ البتہ ایک بات اپنی جگہ ہے کہ اگر ان کی شادی ہو جاتی تو شاید ان کے بہت سے معمولات میں ایک اعتدال پیدا ہو جاتا۔ موجودہ صورت میں ان کی عادات میں جو غیر معمولی پن پایا جاتا ہے اس میں ایک وجہ یہ بھی ہے اور دوسری وجہ یہ کہ ان کے مداحوں نے بھی ان کے بعض رویوں کو افسانوی قرار دے کر ان کی زندگی ہی میں انھیں ایک خاص ڈگر پر ڈال دیا۔ ان کی موت کے بعد بھی مسلسل ایسے خاکے اور مضامین لکھے گئے جن سے یہ تاثر ملتا ہے کہ انھیں اپنی ذات سے باہر کسی اور مسئلے سے دلچسپی ہی نہیں تھی، خصوصاً ان کی نظموں کی جو تاویلیں کی گئیں ان سے ان کے ایک باطنی اور نفسیاتی شاعر ہونے کا تاثر اور بڑھا۔ دوسری وجہ یہ ہوئی کہ ایک عرصہ تک ان کے مضامین جو مختلف رسائل میں چھپتے رہے تھے نظروں سے اوجھل رہے جس کی وجہ سے ان کی تخلیقی و تنقیدی شخصیت کا مکمل روپ سامنے نہیں آیا۔ حقیقت یہ ہے کہ نفسیاتی اور باطنی شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ میرا جی ایک فعال سیاسی ذہن بھی رکھتے تھے اور ان کے مضامین سے ان کے سماجی اور سیاسی رویوں کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے، ایک اہم بات تو یہی ہے کہ اپنی ہندوانہ ہیئت کذائی کے باوجود ان کے اندر ایک ''مسلمان'' موجود تھا جسے مسلمانوں کے سیاسی مستقبل اور برصغیر کے معاملات سے گہری دلچسپی تھی۔ اپنے ۲۴ دسمبر ۱۹۴۶ء کے ایک خط میں قیوم نظر کو لکھتے ہیں:

''شالیمار مسلمانوں کا ادارہ ہے اور جس طرح مسلمانوں کے بارے میں مجھے یہ معلوم ہے کہ ان کا خدا ہی حافظ ہے اسی طرح ان کے اداروں کے متعلق بھی یہ دعا

ہے کہ انھیں بھی خدا ہی سنبھالے تو ملک اور قوم کی بہتری ہو۔''(۳۰۰)

تقسیم ملک کے وقت انسانی خون کی جو ارزانی ہوئی اس سے بھی میرا جی بہت پریشان ہوئے ''تقسیم کے بعد جو قتل ہوا اس کی خبریں سن سن کر میرا جی کو بے حد تکلیف ہوئی تھی۔''(۳۰۱)

میرا جی کا جو ذہنی سفر ان کے ابتدائی زمانے سے شروع ہوا تھا اور جس میں قیام دہلی کے دوران قدیم ہندوستانی مزاج بہت حاوی ہو گیا تھا، آہستہ آہستہ ایک نئے رخ کی طرف گامزن ہوا، خصوصاً ان کی نظموں کے پہلے مجموعہ ''میرا جی کی نظموں'' کے بعد کی نظموں میں ایک نیا فکری انداز ابھرا جو بمبئی کے قیام کے دوران واضح ہوا۔ اس انداز میں ہندی الفاظ کی بجائے اردو کے الفاظ کی شمولیت اور ہند آریائی فضا کی بجائے کسی حد تک عجمی روایت کی طرف لوٹنے کی فضا ملتی ہے، موضوعات میں بھی ایک تبدیلی دکھائی دیتی ہے یعنی جنسی اور نفسیات کی بجائے مابعدالطبیعیاتی مسائل بھی ان کی توجہ کا مرکز بنتے ہیں۔ جمیلہ شاہین ان کی اس دور کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے کہتی ہیں:

> ''خیال'' کے صفحات، ''پابند نظمیں'' اور ''سہ آتشہ کی نظمیں'' اور غزلیں ہند آریائی فضا سے قطعاً عاری ہیں۔ ان رسالوں اور کتابوں میں میرا جی کا لب ولہجہ بالکل عجمی اسلامی ہے۔ ''خدا''، ''طالب علم''، ''جزو کل''، ''آبگینہ کے اس پار کی ایک شام''، ''انجام''، ''روح انسانی کے اندیشے''، ''صدا بہ صحرا''، ''لمحے'' اور غزلیات میں فارسی عربی تراکیب بکثرت ہیں۔ عجمی آریائی فضا ہے۔ ہندی لفظ اول تو ہے ہی نہیں اور اگر ہے تو آ گیا ہے لایا نہیں گیا اور وہ بھی اس تیور سے کہ عربی اور فارسی کے رنگ میں ڈوبا ہوا۔ مزید یہ کہ اس دور کی نظمیں پابند نظموں کی شان لیے اور ابہام سے یکسر خالی ہیں۔''(۳۰۲)

آخری زمانے میں ان کی یہ خواہش تھی کہ ''وہ قرآن پر تحقیق کرنے کے لیے جرمنی جانا

چاہتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ قرآن کی امثال پر آج تک کسی مذہبی عالم نے قلم نہیں اُٹھایا۔ صرف ایک کتاب ماوری کی عربی میں موجود ہے مگر اس پر تحقیق ہونی چاہیے کیونکہ جب تک امثال کی ماہیت اور وجہ تسمیہ کو نہ سمجھا جائے قرآن کو نہیں سمجھا جا سکتا۔ (۳۰۴) اختر الایمان نے بھی ان کی اسی طرح کی خواہش کا ذکر کیا ہے: ''میرا جی نے جوائس کی کتاب Finne Gan's Wake میں قرآن کا ذکر تلاش کیا ہے اور اس پر تحقیق کرنا چاہتے ہیں''۔ خود میرا جی نے اپنے عقیدے کے بارے میں مظہر ممتاز کو بتایا تھا کہ ''یہ بات غلط ہے کہ میں نے اسلام ترک کیا۔ میں ایک خدا کو اب بھی مانتا ہوں مگر میں نے حضرت عمر فاروق رضی اللہ عنہ تک اسلام کو سمجھا ہے اس کے بعد مجھے اسلام کی اصل شکل نظر نہیں آئی لیکن مجھے قرآن پڑھ کر اور سن کر اب بھی غش آ جاتا ہے۔ جب میں دلی ریڈیو میں تھا تو وہاں اکثر قرآن سنا کرتا تھا۔''(۳۰۵) اس بات کی تصدیق اخلاق احمد دہلوی نے بھی کی ہے کہ دہلی ریڈیو سٹیشن پر ''تخلیہ میں قاری زاہر القاسمی سے قرآن سنتے تھے اور روتے تھے۔''

میرا جی نے اسلامی علوم با قاعدہ تو نہیں پڑھے تھے لیکن تاریخ پر ان کی گہری نظر تھی۔ والد کے توسط سے فارسی کا ایک ذوق انھیں ورثے میں ملا تھا جس کی نشو و نما اردو کے کلاسیکی شعراء کے مطالعے سے بھی ہوئی ہو گی لیکن یہ بات اپنی جگہ ہے کہ صوفیانہ ذہن رکھنے کے باوجود وہ روایتی صوفی نہیں تھے کیونکہ ان کی تعلیم میں عربی فارسی کا باقاعدہ درس شامل نہیں تھا۔''(۳۰۶) لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ ہے کہ وہ پیدائشی مسلمان تھے اس لیے ان کا رہن سہن اور ہیئت کذائی کیسی ہی کیوں نہ ہوں ایک بنیادی جذبہ ان کے اندر موجود تھا۔ لاہور میں یوسف ظفر سے اپنی پہلی ملاقات میں جب ان سے ان کا نام پوچھا گیا تو وہ کہنے لگے ''میرا اصلی نام محمد ثناء اللہ ڈار ہے۔ اس نام میں ''محمد'' کا لفظ آتا ہے۔ کسی کو حق نہیں ہے کہ اپنے گندے منہ سے اس پاک لفظ کو ادا کرے۔''(۳۰۷) یہ ان کے اندر کی آواز تھی۔ ایک پیدائشی مسلمان کتنا ہی بدل جائے اس کے اندر

ایک ''مسلمانی روح'' ضرور موجود رہتی ہے، یہ اسی ''مسلمانی روح'' کا اثر تھا کہ بمبئی میں جب وہ کرشن چندر کے ہاں رہ رہے تھے تو کرشن چندر نے ان کے بارے میں کہا تھا ''میرا جی مسلمان ہیں، بلکہ پکے مسلمان ہیں۔ ان کا ہندو نام ایک دھوکا ہے۔ صبح سویرے وہ جے جے ونتی کا جوراگ الاپتے ہیں وہ بھی محض فریب ہے۔ دراصل وہ مسلمان ہیں۔''(۳۰۸) یہاں مسلمان ہونے کے معنی ایک باعمل مسلمان ہونا نہیں ہے بلکہ اس سے مراد کلچرل مسلم ہے جو صوفیانہ روایت کا ایک تسلسل ہے۔ یہ صوفیانہ رواداری میرا جی کے مسلک کا ایک حصہ تھی اور اگر چہ سعید الدین احمد ڈار کے لفظوں میں ''وہ روایتی صوفی نہیں تھے۔''(۳۰۹) لیکن ان کی پوری زندگی پر صوفیانہ قناعت اور توکل کی گہری چھاپ دکھائی دیتی ہے۔ وہ دراصل فتح محمد ملک کے لفظوں میں ''ایک زندہ اور توانا ذہن رکھتے تھے اس لیے انھوں نے کسی جامد نظریے کے پرفریب سکون سے آشنا ہونے کی بجائے اس اضطراب کو اپنایا جو حقیقت کی تلاش میں نئے نئے ویرانوں کی سیر کراتا رہا۔''(۳۱۰) اس سیر میں انھوں نے اپنے آپ کو بھی بہت بھلایا لیکن روح کے مرکزہ سے بہرحال ان کا نہ کوئی تعلق ضرور قائم رہا۔ اس تعلق کو عام معنوں میں مذہبی کہا بھی جا سکتا ہے ان کے مذہب کے بارے میں مظہر ممتاز نے جو اندازہ لگایا تھا وہ بہت حد تک درست معلوم ہوتا ہے۔ وہ کہتے ہیں ''ان کے (میرا جی کے) ایمان کے بارے میں جو اندازہ لگایا تھا وہ کچھ بھگت کبیر اور ابن تیمیہ کے درمیانی راستے کا نظر آتا تھا'' یہ درمیانی راستہ ان کے اندر موجود تھا، ظاہر میں صورت مختلف تھی اور سمجھنے والے سمجھ نہ پاتے تھے کہ وہ کیا ہیں کیونکہ ایک طرف بھجنوں اور ہندی گیتوں سے ان کی دلچسپی سب کو معلوم تھی اور دوسری طرف قوالی سن کر ان پر وجد اور جذب کی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ سید انصار ناصری بتاتے ہیں: ''جب کبھی کبھی ہم حضرت نظام الدین اولیاؒ کی درگاہ میں قوالی ریکارڈ کرنے جاتے تو میرا جی بھی ساتھ ہو لیتے۔ قوالی سن کر ان پر وجد طاری ہو جاتا اور وہ عجب سرمستی میں سر دھننے لگتے۔''(۳۱۱) دراصل میرا جی نے اپنے مذہبی جذبات کو ہمیشہ چھپائے رکھا۔ وہ فرقہ ملامتیہ کے

ایک گروہ کی طرح چھپ کر عبادت کرنے والوں میں سے تھے اور دعا اور عبادت کو بہت ہی انفرادی فعل خیال کرتے تھے۔ قدرت اللہ شہاب نے ان کی ساری اندرونی کشمکش اور ابہام کے حوالے سے ایک اہم بات کہی کہ:

''اگر خلش دروں اور ابہام کو عقیدے کا مقام دینے میں کوئی اعتراض نہ ہو تو میرا جی اس مسلک کا بے حد سچا اور پہنچا ہوا مومن ہے۔ وہ کسی بھی اُلجھنوں میں گم نہیں ہوتا بلکہ ہر جگہ خود اُلجھنیں اس میں گم ہیں۔''(۳۱۲)

اُلجھنوں کو اپنے اندر گم کر دینے والا یہ شخص بہت ہمہ جہت تھا۔ ان کے علم کا اظہار ان کی شاعری میں پوری طرح ہوا ہی نہیں بلکہ کئی گوشے تو ایسے ہیں جو آج تک نظروں سے اوجھل رہے ہیں مثلاً یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ انھیں علم فلکیات سے بھی گہری دلچسپی تھی۔ (۳۱۳) ان کا مضمون ''سورج کا زوال'' جو خیال بمبئی کے جنوری ۱۹۴۹ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا ان کی اس علم سے گہری دلچسپی کا غماز ہے۔ ان کی بہت سی دلچسپیوں کا اندازہ ان کے آخری مشنوں سے لگایا جا سکتا ہے جن میں دنیا کے گرد ایک چکر لگانا بھی شامل تھا۔

''یہ ۱۹۴۶ء کی بات ہے۔ ان کا پروگرام تھا کہ جنوبی ہند سے مشن کا آغاز کیا جائے اور تمام براعظموں کی سیر کے بعد اخیر میں قطب شمالی جا کر وہاں ایک سال تک قیام کریں تا کہ چھ مہینے کے دن اور چھ مہینے کی رات کو نظم کر سکیں۔ ان کی تمنا تھی کہ وہ تلک کی کتاب کا جواب لکھیں اور یہ ثابت کریں کہ دنیا میں سب سے پہلے آدم نے قطب شمالی کے برفستان میں جنم نہیں لیا تھا بلکہ ایشیاء کے کسی مقام پر پیدائش ہوئی تھی۔''(۳۱۴)

میرا جی کے آخری مشنوں میں ایک مشن اردو ادب کی ترقی اور اشاعت کے لیے بھی تھا ''ان کا خیال تھا کہ سب سے پہلے بڑے پیمانے پر اُردو لائبریری قائم کی جائے اور ساتھ ہی ادیبوں کے لیے ایک ہوسٹل تعمیر کیا جائے۔ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ ادب کی ترقی کے ساتھ ساتھ

ادیب کی معاشی تنگ دستی کو بھی دور کیا جائے۔''(۳۱۵) ان تمام مقاصد اور مشنوں میں میرا جی ایک مختلف شخص دکھائی دیتے ہیں۔

میرا جی ایک باغی ضرور تھے لیکن ان کی بغاوت منافقت اور ظاہرداری کے خلاف تھی۔ان نام نہاد اخلاقی تصورات کے خلاف تھی جنھوں نے انسان کی روح کو تباہ کر رکھا ہے۔(۳۱۶) یہ بغاوت دراصل ایک صوفی کی بغاوت تھی ''جس نے ازل اور ابد کے درمیانی فاصلوں کو بغور دیکھا بلکہ خود طے کیا۔''(۳۱۷) لیکن ہوا یہ کہ شخصیت کے اس روپ پر ظاہری روپ اور مداحوں کی داستان طرازی کا ایسا پردہ پڑا کہ بہت سی باتیں اور پہلو نظروں سے اوجھل ہو گئے۔ جمیلہ شاہین کا کہنا ہے کہ ''میرا جی شاعری اور شخصیت پر قلم اُٹھانے والوں کی سب سے بڑی زیادتی یہ ہے کہ وہ میرا جی کی زندگی اور فکر کے ظاہر میں اُلجھ کر رہ جاتے ہیں۔ باطن پرست میرا جی پر اس سے بڑا ظلم ہو بھی کیا سکتا ہے۔''(۳۱۸) باطن پرستی کا تعلق بھی ان کی شاعرانہ ذات تک محدود تھا۔ ورنہ ''ان کا ذہن سچے انسان دوست کا قاموسی ذہن تھا وہ بہت وسیع اور گہری دلچسپی کے حامل اسکالر تھے۔ کہا جا سکتا ہے کہ ان میں نیچرل سائنس دانوں کی خصوصیات موجود تھیں۔''(۳۱۹) ان صفات کا اندازہ ان کے مکمل کام سے ہی لگایا جا سکتا ہے جس کے مطالعے سے ان کی متحرک شخصیت کا پتہ چلتا ہے۔ کمار پاشی نے اس پہلو سے ان کا جائزہ لیتے ہوئے کہا ہے:

> ''وہ لوگ جو میرا جی کو پڑھے بغیر اسے جنسی شاعری کا علمبردار، منفی خیالات کا مبلغ اور ایک بے عمل شخص گردانتے ہیں، انھیں چاہیے کہ وہ میرا جی کی شاعری اور اس کے مختلف شاعروں پر لکھے ہوئے تحقیقی اور تنقیدی مضامین کے ساتھ مطالعہ کریں مجھے یقین ہے کہ وہ بھی عمل کا پیغام دینے والے میرا جی کی طرح اس حقیقت کو جان جائیں گے کہ ''جیون رن بھومی کے سمان ہے'' جہاں انسان کو مرتے دم تک لڑتے رہنا ہے۔''(۳۲۰)

اس جہد مسلسل کا اقرار اور اس کی اہمیت کا اظہار میرا جی نے اقبال کے عمل مسلسل کو تسلیم

کرتے ہوئے یوں کیا ہے کہ ''صرف اقبال اُردو کا ایک ایسا شاعر ہے جو صحیح راہ پر چلتے ہوئے ایک نئی دنیا بسانا چاہتا ہے کیوں کہ وہ ہر وقت عمل پر مصر رہتا ہے۔''[۳۲۱] اپنی ساری ظاہری بے عملی کے باوجود میرا جی ایک متحرک اور فعال شخصیت تھے، ان کی شاعری اس کا متحرک اظہار ہے۔ انھوں نے ہمیشہ یہ کوشش کی کہ اپنے اس متحرک تخلیقی سیلف کو زندہ رکھیں۔ بمبئی کے آخری دنوں میں مرنے سے چند دن پہلے انھوں نے جو یہ کہا تھا کہ

''میں ایسا علاج نہیں چاہتا جس سے میرا جی مر جائے اور ثناء اللہ خان ڈار زندہ رہے۔''[۳۲۲]

تو ان کا مقصد یہی تھا کہ ان کا تخلیقی سیلف ثناء اللہ ڈار نہیں میرا جی ہے۔ وہ میرا جی بن کر ہی زندہ رہنا چاہتے تھے یعنی ایک متحرک تخلیقی فنکار کے طور پر زندگی کرنا اور اسی حیثیت سے فن وشعر میں اپنی پہچان کرانا۔ ثناء اللہ ڈار ایک عام آدمی تھا اس عام آدمی کو انھوں نے زندگی کا جنم بھوگ کر میرا جی بنایا تھا اس لیے وہ میرا جی کو دوبارہ ثناء اللہ ڈار بنانے پر تیار نہیں تھا۔ اسی لیے اپنے آخری زمانے میں وہ بار بار یہ کہتے تھے:

''لوگ مجھ سے میرا جی کو نکالنا چاہتے ہیں مگر ایسا نہیں ہونے دوں گا۔ یہ نکل گئے تو میں کیسے لکھوں گا، کیا لکھوں گا؟ یہ کمپلیکس ہی تو میری تحریریں ہیں۔''[۳۲۳]

یہ ان کا بہت ہی سوچا سمجھا فیصلہ تھا کہ وہ ثناء اللہ ڈار کی حیثیت سے نہیں بلکہ میرا جی کی حیثیت سے زندہ رہیں گے۔ انھوں نے اپنی شخصیت کی یہ Myth ممکنہ رنج وغم سہہ کر بنائی تھی اور یہ محض ڈرامہ نہیں تھا کیونکہ ساری زندگی دکھوں کی نگری میں مارا مارا پھرنے والا مسافر اتنا طویل ڈرامہ نہیں کرسکتا، یہ تو ایک شخصیت کی Myth کی تعمیر تھی جس کے لیے انھوں نے ثناء اللہ ڈار ہی کی قربانی نہیں دی بلکہ تمام ظاہری آرام وآسائش اور معمولات سے بھی کنارہ کشی کی۔ زندگی کا جہنم بھوگ کر وہ میرا جی کو زندہ کر گئے، یہی ان کا مقصد بھی تھا اور یہی ان کا ثمر بھی ہے۔

میراجی کی شعری اور نثری تصانیف کی تفصیل یہ ہے:

ا-شعری تصانیف:

۱-میراجی کے گیت	مکتبہ اُردو، لاہور، ۱۹۴۳ء
۲-میراجی کی نظمیں	ساقی بک ڈپو، دہلی، ۱۹۴۴ء
۳-گیت ہی گیت	ساقی بک ڈپو، دہلی، ۱۹۴۴ء
۴-پابند نظمیں	کتاب نما، راولپنڈی، ۱۹۶۸ء
۵-تین رنگ	کتاب نما، راولپنڈی، ۱۹۶۸ء

۶-میراجی کی نظمیں (مرتب انیس ناگی) مکتبہ جمالیات، لاہور، ۱۹۸۸ء

۷-کلیات میراجی (مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی) اردو مرکز، لندن، ۱۹۸۸ء

۸-باقیات میراجی (مرتب شیما مجید) پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، لاہور، ۱۹۹۰ء

ب-ترتیب و انتخاب:

گیت مالا:

(مختلف شعراء کے گیتوں کا انتخاب جسے میراجی نے مولانا صلاح الدین احمد کے تعاون سے مرتب کیا، اس کتاب کی ضخامت ۴۸ صفحات ہے)

ج-تنقیدی/تجزیاتی مطالعہ:

اس نظم میں	ساقی بک ڈپو، دہلی، ۱۹۴۴ء

د-تراجم:

۱-مشرق و مغرب کے نغمے	اکادمی پنجاب، لاہور، ۱۹۵۸ء
۲-نگار خانہ	مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۰ء
۳-خیمے کے آس پاس	مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۶۴ء

ان مطبوعہ تصانیف کے علاوہ میرا جی کی کئی تخلیقات غیر مطبوعہ صورت میں بھی مختلف لوگوں کے پاس محفوظ ہیں یا مختلف رسائل میں بکھری پڑی ہیں، ان میں ان کی نامکمل آپ بیتی، بھرتری ہری کی تنکوں کے تراجم، غزلیات، نثر لطیف (جن میں کچھ خاکے، افسانے اور ہلکے پھلکے مضامین شامل ہیں) اور بہت سارے مضامین ہیں جن میں سے بعض انھوں نے بسنت سہائے کے قلمی نام سے بھی لکھے ہیں۔ ان میں سے زیادہ مضامین ''ادبی دنیا'' لاہور میں شائع ہوئے ہیں۔ ''ادبی دنیا'' کے علاوہ ''خیال'' بمبئی ''ہمایوں'' لاہور اور ''شیرازہ'' لاہور میں بھی ان کے نثر پارے چھپتے رہے ہیں۔ یہ ساری چیزیں غیر مدون ہیں۔ ''ساقی'' دہلی میں ''باتیں'' اور خیال بمبئی میں ''کتاب پریشاں'' کے عنوان سے انھوں نے جو کچھ لکھا اس کا کچھ حصہ ڈاکٹر جمیل جالبی کی مرتب کردہ کتاب ''میرا جی — ایک مطالعہ'' میں شامل ہے۔ میرا جی کی نثری تحریروں کو شیما مجید نے ''باقیات میرا جی'' (نثر) کے نام سے مرتب کیا ہے۔ ''ادبی دنیا'' لاہور اور ''خیال'' بمبئی کے اداریے بھی اس مجموعہ میں شامل ہیں۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ بمطابق خاندانی شجرہ، جسے میراجی کے بڑے بھائی محمد عنایت اللہ ڈار نے مرتب اور جاری کیا تھا۔ ادارہ اشاعت: ڈار انٹرمیڈیٹ کالج برائے خواتین اچھرہ لاہور، اُردو انسائیکلو پیڈیا ص ۹۷۰۔ فیروز سنٹر، لاہور، ۱۹۶۸ء

۲۔ سعید الدین احمد ڈار (میراجی کے بھتیجے) سے انٹرویو از راقم بمقام راولپنڈی بتاریخ ۱۵ دسمبر ۱۹۸۹ء

۳۔ ایضاً

۴۔ شاہد احمد دہلوی، میراجی مشمولہ میراجی شخصیت وفن، مرتب: کمار پاشی موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۸۱ء ص ۲۰

۵۔ احمد ذکی ڈار (میراجی کے بھتیجے) سے انٹرویو از راقم بمقام راولپنڈی بتاریخ ۲ جنوری ۱۹۹۰ء

۶۔ سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

۷۔ محمد اکرام اللہ اکادمی میرا بھائی مشمولہ ماہنامہ ''ادبی دنیا'' لاہور فروری ۱۹۵۰ء ص ۱۰۲

۸۔ اُردو انسائیکلو پیڈیا ص ۹۷۰

۹۔ انوار انجم — میراجی شخصیت وفن مقالہ برائے ایم اے اُردو سال ۱۹۶۳ء پنجاب یونیورسٹی لاہور (غیر مطبوعہ) ص ۴۱

۱۰۔ وجیہہ الدین احمد — سرگزشت میراجی مشمولہ ماہنامہ ''سب رس'' کراچی شمارہ دسمبر ۱۹۸۷ء ص ۱۰

۱۱۔ میراجی — ایک دفعہ کا ذکر ہے (عبداللطیف کے نام خطوط) مشمولہ ''شعر و حکمت'' دور دوم۔ کتاب اوّل حیدر آباد ۱۹۸۷ء ص ۱۰۰

۱۲۔ انوار انجم میراجی شخصیت وفن مقالہ برائے ایم اے اُردو ۶۳-۱۸ء ص ۴۱

۱۳۔ میراجی — نامکمل سیلف پورٹریٹ مشمولہ میراجی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۴۵ موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۸۱ء

۱۴۔ سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

۱۵۔ محمد عنایت اللہ ڈار بحوالہ وجیہہ الدین احمد — سرگزشت میراجی مشمولہ ''سب رس'' کراچی شمارہ دسمبر ۱۹۸۷ء ص ۱۱

۱۶۔ میراجی ایضاً ۴۹

۱۷- وجیہہ الدین احمد ــــ سرگزشت میرا جی مشمولہ ''سب رس'' کراچی شمارہ دسمبر ۱۹۸۷ء ص ۱۱
۱۸- کامی، میرا بھائی مشمولہ ماہنامہ ''ادبی دنیا'' لاہور شمارہ فروری ۱۹۵۵ء ص ۱۰۰
۱۹- ایضاً، ایضاً ص ۱۰۰
۲۰- کامی، میرا بھائی مشمولہ ماہنامہ ''ادبی دنیا'' لاہور شمارہ فروری ۱۹۵۰ء ص ۱۰۱
۲۱- ایضاً ایضاً ص ۱۰۱
۲۲- میرا جی کے تمام تذکروں میں اس جگہ کا نام ڈھابے یا ڈابے لکھا گیا ہے جو درست نہیں۔ ریلوے ٹائم ٹیبل کے Index ص X کے مطابق (جاری کردہ پاکستان ریلویز۔ اس کا صحیح نام Dabheji (ڈھابیجی) ہے۔ یہ جگہ مین لائن پر کراچی اور کوٹری کے درمیان ہے۔ کراچی کینٹ سے اس کا فاصلہ ۵۱ کلومیٹر ہے۔
۲۳- کامی میرا بھائی مشمولہ ''ادبی دنیا'' لاہور فروری ۱۹۵۰ء ص ۱۰۱
۲۴- ایضاً ایضاً ص ۱۰۲
۲۵- میرا جی ــــ نامکمل سیلف پورٹریٹ مشمولہ میرا جی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۴۹
۲۶- وجیہہ الدین احمد ــــ سرگزشت میرا جی مشمولہ ''سب رس'' کراچی شمارہ دسمبر ۱۹۸۷ء ص ۱۲
۲۷- ایضاً
۲۸- شاد امرتسری، میرا جی مشمولہ ہفت روزہ ''اقدام'' شمارہ ۹ نومبر ۱۹۵۲ء ص ۷
۲۹- محمود نظامی، میرا جی ''نقوش'' شخصیات نمبر شمارہ ۴۷، ۴۸، ۱۹۵۵ء ص ۵۹۳
۳۰- الطاف گوہر، میرا جی کی ایک تصویر مشمولہ ''ماہ نو'' جون ۱۹۵۰ء ۱۹۵۵ء ص ۲۷
۳۱- وجیہہ الدین احمد، سرگزشت میرا جی مشمولہ ''سب رس'' کراچی شمارہ دسمبر ۱۹۸۷ء ص ۱۲
۳۲- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ میرا جی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۲۴-۲۵
۳۳- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کا اخلاق مطبوعہ پھر وہی بیاں اپنا مکتبہ عالیہ، لاہور ۱۹۷۹ء ص ۳۳-۳۵
۳۴- کامی، میرا بھائی مشمولہ ''ادبی دنیا'' لاہور شمارہ فروری ۱۹۵۰ء ص ۱۰۲
۳۵- محمد حسن عسکری، میرا جی مشمولہ میرا جی ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۰ء ص ۷۷
۳۶- الطاف گوہر، میرا جی کے چند خطوط مشمولہ ''نئی تحریریں'' لاہور شمارہ ۴ ص ۸۳
۳۷- شاد امرتسری، میرا جی مشمولہ ''اقدام'' لاہور شمارہ نومبر ۱۹۵۲ء ص ۷

۳۸- ڈاکٹر اے ڈی فرزوق بحوالہ اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا
۳۹- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ میرا جی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۳۵
۴۰- انوار انجم، میرا جی شخصیت و فن مقالہ برائے ایم اے اردو سال ۱۹۶۳ء ص ۴۴
۴۱- انوار انجم، میرا جی شخصیت و فن مقالہ برائے ایم اے اردو سال ۱۹۶۳ء ص ۴۴
۴۲- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ میرا جی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۲۵
۴۳- میرا جی بحوالہ مظہر ممتاز، یہ میرا جی ہیں مشمولہ ''نقوش'' اہور شمارہ ۱۴ ص ۲۶، ۱۹۸۷ء ص ۱۲
۴۴- انوار انجم، میرا جی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۴۵
۴۵- الطاف گوہر، میرا جی ایک تصویر مشمولہ تحریریں چند مطبوعات حرمت، اسلام آباد، ۱۹۸۸ء ص ۱۰۹
۴۶- میرا جی بحوالہ مظہر ممتاز، یہ میرا جی ہیں مشمولہ ''نقوش'' لاہور شمارہ ۱۴ ص ۲۶
۴۷- کامی، میرا بھائی مشمولہ ''ادبی دنیا'' لاہور فروری ۱۹۵۰ء ص ۱۰۲
۴۸- مولانا صلاح الدین احمد، میرا جی کی نثر مشمولہ مشرق و مغرب کے نغمے اکادمی پنجاب لاہور ۱۹۵۸ء ص ۱۳
۴۹- قیوم نظر، انٹرویو مشمولہ ماہنامہ ''ماہِ نو'' شمارہ مئی ۱۹۷۲ء ص ۱۴
۵۰- یونس جاوید، حلقہ ارباب ذوق مجلس ترقی لاہور، ۱۹۸۴ء ص ۲۶
۵۱- قیوم نظر، انٹرویو مشمولہ ''ماہِ نو'' شمارہ مئی ۱۹۷۲ء ص ۱۵
۵۲- ضیاء جالندھری سے گفتگو از راقم بمقام اسلام آباد بتاریخ ۴ مارچ ۱۹۸۹ء
۵۳- یونس جاوید، حلقہ ارباب ذوق ص ۵۹
۵۴- ایضاً ایضاً ص ۴۰
۵۵- حلقہ ارباب ذوق کی کارروائی ۲۲ جون ۱۹۴۱ء۔ یہ ریکارڈ اعجاز بٹالوی کے پاس محفوظ ہے۔
۵۶- تابش صدیقی، بزم داستاں گویاں اور حلقہ ارباب ذوق مشمولہ ماہنامہ ''علامت'' لاہور شمارہ دسمبر ۸۹۔ جنوری ۱۹۹۰ء ص ۵۰
۵۷- ٹی وی پروگرام ''سخن ور'' میں میرا جی کی والدہ کا انٹرویو از یوسف کامران مکرر نشر ۲۵ جولائی ۱۹۸۹ء
۵۸- ایضاً ایضاً
۵۹- ایضاً ایضاً
۶۰- ٹی وی پروگرام ''سخن ور'' میں میرا جی کی والدہ کا انٹرویو از یوسف کامران

۶۱- سعیدالدین احمد ڈار سے انٹرویواز راقم
۶۲- اردوانسائیکلوپیڈیا فیروز سنز لاہور ۱۹۶۸ء ص ۹۷۰
۶۳- انوارانجم، میرا جی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۴۶
۶۴- مولانا صلاح الدین، اداریہ ''ادبی دنیا'' لاہور شمارہ ۸، ۱۹۴۹ء ص ۳
۶۵- مولانا صلاح الدین احمد، میرا جی کی نثر مشمولہ مشرق ومغرب کے نغمے ص ۱۲-۱۳
۶۶- انوارانجم، میرا جی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اُردو ۱۹۶۳ء ص ۳۸۰
۶۷- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ چند ادبی شخصیتیں موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۸۳ء ص ۳۲
۶۸- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ میرا جی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۲۳
۶۹- قیوم نظر، میرا جی کی ایک تصویر مشمولہ ہفت روزہ ''قومی زبان'' کراچی یکم دسمبر ۱۹۵۷ء ص ۴
۷۰- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۲
۷۱- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ میرا جی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۲۳
۷۲- مولانا صلاح الدین احمد، میرا جی کی نثر مشمولہ مشرق ومغرب کے نغمے ص ۱۳
۷۳- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ میرا جی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۲۷
۷۴- اعجاز احمد، میرا جی شخصیت وفن مشمولہ ''سویرا'' لاہور شمارہ ۳۶ ص ۹
۷۵- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ میرا جی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۲۱
۷۶- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۷
۷۷- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ میرا جی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۲۴
۷۸- اعجاز احمد، میرا جی شخصیت وفن مشمولہ ''سویرا'' لاہور شمارہ ۳۶ ص ۸
۷۹- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ میرا جی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۲۱
۸۰- سعادت حسن منٹو، تین گولے مشمولہ گنجے فرشتے مکتبہ شعروادب لاہور س ن ص ۷۳-۷۷
۸۱- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ میرا جی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۲۵
۸۲- قیوم نظر، میرا جی کی ایک تصویر مشمولہ ''قومی زبان'' شمارہ یکم دسمبر ۹۵ ص ۸
۸۳- انوارانجم، میری شخصیت وفن مقالہ ایم اے اُردو ۱۹۶۳ء ص ۴۰
۸۴- انوارانجم، میرا جی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۶۲
۸۵- الطاف گوہر، میرا جی کے چند خطوط مشمولہ ''نئی تحریریں'' لاہور شمارہ ۴ ص ۵۷

۸۶- ایضاً، میراجی ایک تصویر مشمولہ تحریریں چند مطبوعات حرمت اسلام آباد ۱۹۸۸ء ص ۱۱۰
۸۷- وجیہہ الدین احمد، سرگزشت میراجی مشمولہ ''سب رس'' کراچی شمارہ دسمبر ۱۹۸۷ء ص ۱۴
۸۸- محمود نظامی، میراجی مشمولہ ''نقوش'' شخصیات نمبر شمارہ ۴۷-۴۸، ۱۹۵۵ء ص ۲۹۲
۸۹- اخلاق احمد دہلوی، میراجی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیان اپنا ص ۲۵
۹۰- الطاف احمد گوہر، میراجی کے چند خطوط مشمولہ ''نئی تحریریں'' لاہور شمارہ ۴ ص ۷۶
۹۱- ایضاً ص ۷۹
۹۲- ایضاً ص ۸۱
۹۳- شاہد احمد دہلوی، میراجی مشمولہ میراجی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۲۴
۹۴- اخلاق احمد دہلوی، میراجی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی اپنا ص ۳۰-۳۱
۹۵- شاہد احمد دہلوی، میراجی مشمولہ میراجی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۳۳
۹۶- اخلاق احمد دہلوی، میراجی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۳۱
۹۷- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم بمقام راولپنڈی بتاریخ ۷ اپریل ۱۹۹۰ء
۹۸- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم
۹۹- سحاب قزلباش (ملک) گل ہی نہ جانے مشمولہ ماہنامہ ''نورنگ'' کراچی جولائی اگست ۱۹۵۲ء ص ۱۳۹
۱۰۰- ایضاً
۱۰۱- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم
۱۰۲- ایضاً
۱۰۳- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم
۱۰۴- ایضاً
۱۰۵- ایضاً
۱۰۶- اخلاق احمد دہلوی، میراجی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۶
۱۰۷- میراجی بحوالہ مظہر ممتاز، یہ میراجی ہیں مشمولہ ''نقوش'' لاہور شمارہ ۱۴ ص ۲۷
۱۰۸- اخلاق احمد دہلوی، میراجی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۶
۱۰۹- اخلاق احمد دہلوی، میراجی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۷
۱۱۰- الطاف گوہر، میراجی کے چند خطوط مشمولہ ''نئی تحریریں'' لاہور شمارہ ۴ ص ۸۱

۱۱۱- مختار صدقی، اکیلا مشمولہ میرا جی ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۱۸۳
۱۱۲- میرا جی، بادلی بیگم مشمولہ سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۱۹۹۰ء ''شعر و حکمت'' حیدرآباد، لاہور ۱۹۹۰ء دور دوم، کتاب اول ۱۹۸۱ء ص ۹۰
۱۱۳- انوار انجم، میرا جی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اُردو ۱۹۶۳ء ص ۵۰
۱۱۴- سحاب قزلباش ملک، گل ہی نہ جانے مشمولہ ''نورنگ'' کراچی شمارہ جولائی اگست ۱۹۵۲ء ص ۱۴۱
۱۱۵- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ میرا جی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۲۶
۱۱۶- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ میرا جی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۲۷
۱۱۷- انوار انجم، میرا جی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اُردو ۱۹۶۳ء ص ۵۰
۱۱۸- مختار صدیقی، اکیلا مشمولہ میرا جی، ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۱۸۳
۱۱۹- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم
۱۲۰- ضیاء جالندھری، دلوں کا بوجھ مشمولہ ماہنامہ ''علامت'' لاہور شمارہ نومبر ۱۹۸۹ء ص ۳۷
۱۲۱- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ چند ادبی شخصیتیں ص ۱۳۶
۱۲۲- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ چند ادبی شخصیتیں ص ۱۳۶
۱۲۳- ایضاً، ص ۳۰
۱۲۴- شاہد احمد دہلوی، میرا جی چند شخصیتیں ص ۱۳۹-۱۴۰
۱۲۵- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۳۱
۱۲۶- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ چند ادبی شخصیتیں ص ۱۳۶-۱۳۷
۱۲۷- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم
۱۲۸- وشونند بھٹناگر، میرا جی میری نظر میں مشمولہ ''شعر و حکمت'' دور دوم، کتاب اول ۱۹۸۷ء ص ۱۱۱-۱۱۲
۱۲۹- وشونندن بھٹناگر، میرا جی میری نظر میں مشمولہ ''شعر و حکمت'' حیدرآباد دور دوم، کتاب اول ۱۹۸۷ء ص ۱۱۲
۱۳۰- ایضاً ص ۱۱۲
۱۳۱- ایضاً ص ۱۱۳
۱۳۲- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۳۳
۱۳۳- ایضاً، ایضاً ص ۳۲

۱۳۴- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۳۲

۱۳۵- ایضاً، ایضاً ص ۳۳

۱۳۶- قیوم نظر، بھولا راکھی داشتہ مشمولہ کتاب ''لاہور جولائی ۱۹۴۴ء ص ۱۳

۱۳۷- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۹

۱۳۸- میرا جی بحوالہ عصمت چغتائی، سوکھے پتے مشمولہ ماہنامہ ''مفاہیم'' گیا شمارہ ستمبر اکتوبر ۱۹۷۹ء ص ۱۰

۱۳۹- میرا جی بحوالہ سعادت حسن منٹو، تین گولے مشمولہ گنجے فرشتے ص ۱۲۹

۱۴۰- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۹

۱۴۱- ایضاً، ایضاً ۴۹

۱۴۲- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ چند ادبی شخصیتیں ص ۱۴۰

۱۴۳- سعادت حسن منٹو، تین گولے مشمولہ گنجے فرشتے ص ۷۷

۱۴۴- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ چند ادبی شخصیتیں ص ۱۴۱

۱۴۵- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کی ایک اور تصویر مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۱۷۶

۱۴۶- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ چند ادبی شخصیتیں ص ۱۳۸

۱۴۷- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کی ایک اور تصویر مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۱۷۵

۱۴۸- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ چند ادبی شخصیتیں ص ۱۳۸

۱۴۹- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۳۱

۱۵۰- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کی ایک اور تصویر مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۱۷۶

۱۵۱- میرا جی، ایک دفعہ کا ذکر ہے مشمولہ ''شعر و حکمت'' حیدر آباد، دور دوم، کتاب اوّل ۱۹۸۷ء ص ۹۶

۱۵۲- الطاف گوہر، میرا جی کے چند خطوط مشمولہ ''نئی تحریریں'' لاہور شمارہ ۴ ص ۸۲

۱۵۳- الطاف گوہر، میرا جی کے چند خطوط مشمولہ ''نئی تحریریں ۲'' لاہور شمارہ ۴ ص ۸۲

۱۵۴- کامی، میرا بھائی مشمولہ ''ادبی دنیا'' لاہور شمارہ فروری ۱۹۵۰ء ص ۱۰۳

۱۵۵- الطاف گوہر، میرا جی کے چند خطوط مشمولہ ''نئی تحریریں'' لاہور شمارہ ۴ ص ۹۷

۱۵۶- ایضاً، ایضاً ص ۸۰

۱۵۷- ایضاً، ایضاً ص ۸۰

۱۵۸- ایضاً، ایضاً ص ۱۸

۱۵۹- الطاف گوہر، میرا جی کے چند خطوط مشمولہ ''نئی تحریریں لاہور شمارہ ۴ص ۷۶
۱۶۰- ڈاکٹر عبادت بریلوی، میرا جی مشمولہ ''سویرا'' لاہور شمارہ ۱۰، ۱۱ص ۲۵
۱۶۱- ایضاً
۱۶۲- میرا جی، ایک دفعہ کا ذکر ہے مشمولہ ''شعر وحکمت'' حیدرآباد دور دوم، کتاب اول ۱۹۸۷ء ص ۹۸
۱۶۳- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۶
۱۶۴- وشونندن بھٹناگر، میرا جی میری نظر میں مشمولہ ''شعر وحکمت'' حیدر آباد دور دوم، کتاب اول ۱۹۸۹ء ص ۱۱۵
۱۶۵- شاہد احمد دہلوی، میرا مشمولہ میرا جی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۲۳
۱۶۶- وشونندن بھٹناگر، میرا جی میری نظر میں مشمولہ ''شعر وحکمت'' حیدرآباد دور دوم، کتاب اول ۱۹۸۷ء ص ۱۱۵
۱۶۷- میرا جی بحوالہ مظہر ممتاز۔ یہ میرا جی ہیں مشمولہ ''نقوش'' لاہور شمارہ ۱۴ص ۲۷
۱۶۸- میرا جی بحوالہ محمود نظامی، میرا جی مشمولہ ''نقوش'' لاہور شخصیات نمبر ۱۹۵۵ء ص ۵۹۳
۱۶۹- الطاف گوہر، میرا جی کے چند خطوط مشمولہ ''نئی تحریریں'' لاہور شمارہ ۴ص ۸۲-۸۳
۱۷۰- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیان اپنا ص ۲۸
۱۷۱- الطاف گوہر، میرا جی کے چند خطوط ایضاً ص ۸۳
۱۷۲- ایضاً
۱۷۳- میرا جی، ایک دفعہ کا ذکر ہے مشمولہ ''شعر وحکمت'' حیدرآباد دور دوم، کتاب اول ۱۹۸۷ء ص ۱۰۱
۱۷۴- وشونند بھٹناگر، میرا جی میری نظر میں ''مشمولہ شعر وحکمت'' حیدرآباد دور دوم، کتاب اول ۱۹۸۷ء ص ۱۱۴
۱۷۵- میرا جی، ایک دفعہ کا ذکر ہے مشمولہ ''شعر وحکمت'' حیدرآباد، دور دوم کتاب اول ۱۹۸۷ء ص ۱۰۲
۱۷۶- ایضاً ص ۱۰۳
۱۷۷- میرا جی کا خط بنام وشونندن بھٹناگر مشمولہ ''شعر وحکمت'' حیدرآباد دور دوم، کتاب اول ۱۹۸۷ء ص ۸۵
۱۷۸- ایضاً، ایضاً ص ۸۶
۱۷۹- سعادت حسن منٹو، تین گولے مشمولہ گنجے فرشتے ص ۷۹
۱۸۰- سعادت حسن منٹو، تین گولے مشمولہ گنجے فرشتے ص ۸۰
۱۸۱- میرا جی کا خط وشونندن بھٹناگر کے نام مشمولہ ''شعر وحکمت'' حیدرآباد دور دوم، کتاب اول ۱۹۸۷ء ص ۸۶

۱۸۲- سعادت حسن منٹو، تین گولے مشمولہ گنجے فرشتے ص ۸۱
۱۸۳- میراجی کا خط وشونندن بھٹنا گر کے نام مشمولہ ''شعر وحکمت'' حیدرآباد دور دوم کتاب اول ۱۹۸۷ء
۱۸۴- انوار انجم، میراجی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اُردو ۱۹۶۳ء ص ۵۳
۱۸۵- محمود نظامی، میراجی مشمولہ ''نقوش'' شخصیات نمبر شمارہ ۴۷-۱۹۴۸ء ص ۵۹۵
۱۸۶- شاہد احمد دہلوی، میراجی مشمولہ میراجی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۲۷
۱۸۷- سعادت حسن منٹو، تین گولے مشمولہ گنجے فرشتے ص ۷۸-۷۹
۱۸۸- ایضاً، ایضاً ص ۸۳
۱۸۹- احمد بشیر، اکیلا مشمولہ ''شعور'' دہلی شمارہ ا ص ۹۳
۱۹۰- الطاف گوہر، میراجی کی شخصیت مشمولہ تحریریں چند ص ۱۱۴ مطبوعات حرمت اسلام آباد ۱۹۸۸ء
۱۹۱- الطاف گوہر میراجی کے چند خطوط مشمولہ ''نئی تحریریں'' لاہور شمارہ ۴ ص ۸۳
۱۹۲- میراجی کا خط قیوم نظر کے نام مشمولہ ''شعر وحکمت'' حیدرآباد دور دوم، کتاب اول ۱۹۸۷ء ص ۸۳
۱۹۳- ایضاً، ایضاً ص ۸۳
۱۹۴- اختر الایمان، میراجی کے آخری لمحے مشمولہ ''نقوش'' لاہور شمارہ نومبر دسمبر ۱۹۵۳ء ص ۱۲۲
۱۹۵- ایضاً، ایضاً ص ۱۲۲
۱۹۶- الطاف گوہر، میراجی کے چند خطوط مشمولہ ''نئی تحریریں'' شمارہ ۴ ص ۸۴
۱۹۷- اختر الایمان کا خط راقم کے نام بتاریخ ۱۲۷ کتوبر ۱۹۹۰ء
۹۸- سلطانہ منصوری بحوالہ مظہر ممتاز، یہ میراجی ہیں مشمولہ ''نقوش'' لاہور شمارہ ۱۴ ص ۳۱
۹۹- سلطانہ منصوری بحوالہ مظہر ممتاز، یہ میراجی ہیں مشمولہ ''نقوش'' لاہور شمارہ ۱۴ ص ۳۱
۲۰۰- اختر الایمان کا خط راقم کے نام بتاریخ ۱۲۷ کتوبر ۱۹۹۰ء
۲۰۱- اختر الایمان، میراجی کے آخری لمحے مشمولہ ''نقوش'' لاہور شمارہ نومبر ۱۹۵۲ء ص ۱۲۳
۲۰۲- اختر الایمان کا خط راقم کے نام بتاریخ ۱۲۷ کتوبر ۱۹۹۰ء
۲۰۳- ایضاً
۲۰۴- الطاف گوہر، میراجی کے چند خطوط مشمولہ ''نئی تحریریں'' لاہور شمارہ ۴ ص ۸۴
۲۰۵- اختر الایمان، میراجی کے آخری لمحے مشمولہ ''نقوش'' لاہور شمارہ نومبر ۱۹۵۲ء ص ۱۲۳
۲۰۶- اختر الایمان کا خط راقم کے نام بتاریخ ۱۲۷ کتوبر ۱۹۹۰ء

۲۰۷- کمار پاشی، ہندوستان کی تہذیبی اقدار کا محافظ، میرا جی مشمولہ میرا جی، شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۸
۲۰۸- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ میرا جی، شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۲۲
۲۰۹- میرا جی کا خط وشوننددن بھٹنا گر کے نام مشمولہ شعر وحکمت حیدر آباد، دور دوم، کتاب اوّل ۱۹۸۷ء ص ۸۶
۲۱۰- انوار انجم، میرا جی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اُردو ۱۹۶۳ء ص ۵۹
۲۱۱- اعجاز احمد، میرا جی شخصیت وفن مشمولہ ''سویرا'' لاہور شمارہ ۳۶ ص ۷
۲۱۲- الطاف گوہر، میرا جی مشمولہ تحریریں چند ص ۸۷
۲۱۳- اعجاز احمد، میرا جی شخصیت وفن مشمولہ ''سویرا'' لاہور شمارہ ۳۶ ص ۷
۲۱۴- احمد ذکی ڈار سے انٹرویو از راقم
۲۱۵- الطاف گوہر، میرا جی، ایک تصویر مشمولہ تحریریں چند ص ۱۰۴
۲۱۶- میرا جی بحوالہ نسیم اظفر، سپیاں مشمولہ ہفت روزہ ''لیل ونہار'' لاہور ۱۶ دسمبر ۱۹۶۲ء ص ۱۱
۲۱۷- نسیم الظفر، سپیاں مشمولہ ہفت روزہ ''لیل ونہار'' لاہور ۱۶ دسمبر ۱۹۶۲ء ص ۱۲
۲۱۸- قیوم نظر، میرا جی ایک تصویر مشمولہ ہفت روزہ ''قومی زبان کراچی یکم دسمبر ۱۹۵۷ء ص ۵
۲۱۹- سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم
۲۲۰- الطاف گوہر، میرا جی، ایک تصویر مشمولہ تحریریں چند ص ۱۰۳-۱۰۴
۲۲۱- قیوم نظر، بھولا رام کی داشتہ مشمولہ کتاب لاہور جولائی ۱۹۴۴ء ص ۱۳
۲۲۲- سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم
۲۲۳- انوار انجم، میرا جی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اُردو ۱۹۶۳ء ص ۱۰۹
۲۲۴- میرا جی، نامکمل سیلف پورٹریٹ مشمولہ میرا جی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی، ص ۴۶
۲۲۵- میرا جی، نامکمل سیلف پورٹریٹ مشمولہومیرا جی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۴۶-۴۷
۲۲۶- میرا جی، نامکمل سیلف پورٹریٹ مشمولہ میرا جی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۴۸
۲۲۷- سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم
۲۲۸- میرا جی کا خط میرا سین کے نام مشمولہ ''شعر وحکمت'' حیدر آباد، دور دوم، کتاب اوّل ۱۹۸۷ء ص ۵۷
۲۲۹- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم

۲۳۰- انوار انجام، میراجی کی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اُردو ۱۹۶۳ء ص ۱۱۳

۲۳۱- ڈاکٹر وزیر آغا، میراجی کا عرفان ذات مشمولہ نئے مقالات مکتبہ اُردو زبان سرگودھا ۱۹۷۲ء ص ۸۳

۲۳۲- احمد بشیر، اکیلا مشمولہ ''شعور'' دہلی شمارہ ا ص ۹۱-۹۲

۲۳۳- میراجی بحوالہ مظہر ممتاز، یہ میراجی ہیں مشمولہ ''نقوش'' لاہور شمارہ ۱۴ ص ۲۴

۲۳۴- ایضاً، ایضاً

۲۳۵- انوار انجم، میراجی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۱۱۳

۲۳۶- نسیم الظفر، سیپیاں مشمولہ ہفت روزہ ''لیل ونہار'' لاہور ۱۶ دسمبر ۱۹۶۲ء ص ۵

۲۳۷- سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

۲۳۸- شاہد احمد دہلوی، میراجی مشمولہ میراجی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۱۹

۲۳۹- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم

۲۴۰- انوار انجم، میراجی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اُردو ۱۹۶۳ء ص ۷۰

۲۴۱- مولانا صلاح الدین احمد، اداریہ ''ادبی دنیا'' لاہور شمارہ ۸، ۱۹۴۹ء ص ۳

۲۴۲- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم

۲۴۳- احمد ذکی ڈار سے انٹرویو از راقم

۲۴۴- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم

۲۴۵- احمد بشیر، اکیلا مشمولہ ''شعور'' دہلی شمارہ ا ص ۹۳

۲۴۶- انوار انجم، میراجی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۷۱

۲۴۷- میراجی بحوالہ مظہر ممتاز، یہ میراجی ہیں مشمولہ ''نقوش لاہور'' شمارہ ۱۴ ص ۲۷

۲۴۸- شاہد احمد دہلوی، میراجی مشمولہ میراجی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۲۶

۲۴۹- احمد بشیر، اکیلا مشمولہ ''شعور'' دہلی، شمارہ ا ص ۸۵

۲۵۰- ممتاز مفتی، میراجی مشمولہ پیاز کے چھلکے نیشنل پبلشنگ ہاؤس لاہور ۱۹۶۸ء ص ۱۶۶

۲۵۱- محمد حسن عسکری، میراجی مشمولہ میراجی، ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۱۹۹۰ء ص ۸۳

۲۵۲- محمد عسکری، میراجی مشمولہ میراجی، ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۸۳

۲۵۳- ایضاً، ایضاً ص ۸۴

۲۵۴- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ چند ادبی شخصیتیں ص ۱۴۲
۲۵۵- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کی ایک اور تصویر مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۱۷۶
۲۵۶- نسیم الظفر، سپیاں مشمولہ ہفت روزہ ''لیل و نہار'' لاہور ۱۶ دسمبر ۱۹۶۲ء ص ۱۲
۲۵۷- نسیم الظفر، سپیاں مشمولہ ہفت روزہ ''لیل و نہار'' لاہور ۱۶ دسمبر ۱۹۶۲ء ص ۱۲
۲۵۸- احمد حسن دانی سے گفتگو از راقم بمقام اسلام آباد بتاریخ ۲ فروری ۱۹۹۰ء
۲۵۹- سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم
۲۶۰- شاہد احمد دہلوی، میرا جی مشمولہ چند ادبی شخصیتیں ص ۱۳۵
۲۶۱- انوار انجم، میرا جی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اُردو ۱۹۶۳ء ص ۷۷-۷۸
۲۶۲- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۴
۲۶۳- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم
۲۶۴- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم
۲۶۵- ایضاً
۲۶۶- ایضاً
۲۶۷- اخلاق احمد دہلوی، ردی کے بھاؤ مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۴۲
۲۶۸- قیوم نظر، بھولا رام کی داشتہ مشمولہ کتاب لاہور جولائی ۱۹۴۴ء ص ۱۳
۲۶۹- ایضاً، ایضاً،
۲۷۰- اخلاق احمد دہلوی، میرا جی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۱۸
۲۷۱- وشوننددن بھٹناگر، میرا جی میری نظر میں مشمولہ ''شعر و حکمت'' حیدر آباد دور دوم، کتاب اول ۱۹۸۷ء ص ۱۱۵
۲۷۲- میرا جی بحوالہ نسیم الظفر، سپیاں مشمولہ ہفت روزہ ''لیل و نہار'' لاہور ۱۶ دسمبر ۱۹۶۲ء ص ۱۳
۲۷۳- وشوننددن بھٹناگر، میرا جی میری نظر میں مشمولہ ''شعر و حکمت'' حیدر آباد، دور دوم، کتاب اول ص ۱۱۵
۲۷۴- سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم
۲۷۵- ایضاً
۲۷۶- ایضاً
۲۷۷- سجاد ظہیر بحوالہ انوار انجم، میرا جی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۸۳
۲۷۸- مظہر ممتاز، یہ میرا جی ہیں مشمولہ ''نقوش'' لاہور شمارہ ۱۴ ص ۲۷

۲۷۹- اخلاق احمد دہلوی، میراجی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۳۸
۲۸۰- اعجاز احمد، میراجی شخصیت وفن مشمولہ ''سویرا'' لاہور شمارہ ۳۶ ص ۹
۲۸۱- شاہد احمد دہلوی، میراجی مشمولہ میراجی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۲۵
۲۸۲- قیوم نظر بحوالہ انوار انجم، میراجی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۱۴۷
۲۸۳- رجسٹرڈ میڈیکل پریکٹیشنر ڈاکٹر خواجہ نسیم احمد ایم بی بی ایس سے گفتگو بمقام راولپنڈی بتاریخ ۳ مارچ ۱۹۹۰ء
۲۸۴- سعادت حسن منٹو، تین گولے مشمولہ گنجے فرشتے ص ۷۷
۲۸۵- اخلاق احمد دہلوی، میراجی کی ایک اور تصویر مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۱۷۶
۲۸۶- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم
۲۸۷- سعادت حسن منٹو، تین گولے مشمولہ گنجے فرشتے ص ۸۶
۲۸۸- مختار صدیقی، میراجی کا دلی کا دور مشمولہ نفسیاتی جائزے کراچی اکتوبر ۱۹۴۹ء ص ۱۱
۲۸۹- الطاف گوہر، میراجی مشمولہ تحریریں چند ص ۹۳-۹۴
۲۹۰- فتح محمد ملک، میراجی کی کتاب پریشاں مشمولہ تعصّبات ص ۲۹۰ مکتبہ فنون لاہور ۱۹۷۳ء
۲۹۱- میراجی، تفاوت راہ مشمولہ کلیات میراجی مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی اردو مرکز لندن ۱۹۸۸ء ص ۱۴۵
۲۹۲- ایضاً لب جوئبارے ایضاً ص ۱۹۶ ایضاً
۲۹۳- اخلاق احمد دہلوی، ردی کے بھاؤ مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۴۲
۲۹۴- محمد اکرام اللہ کامی (لطیفی) بحوالہ انوار انجم، میراجی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۸۸
۲۹۵- اخلاق احمد دہلوی، میراجی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۳۹
۲۹۶- میراجی بحوالہ مظہر ممتاز، یہ میراجی ہیں مشمولہ نقوش لاہور شمارہ ۱۴ ص ۲۴
۲۹۷- ایضاً
۲۹۸- میراجی بحوالہ عصمت چغتائی، سوکھے پتے مشمولہ ''مفاہیم'' گیا ستمبر اکتوبر ۱۹۷۹ء ص ۱۱
۲۹۹- میراجی بحوالہ مظہر ممتاز، یہ میراجی ہیں مشمولہ نقوش لاہور شمارہ ۱۴ ص ۲۹
۳۰۰- الطاف گوہر، میراجی کے چند خطوط مشمولہ نئی تحریریں لاہور شمارہ ۴ ص ۸۴
۳۰۱- احمد بشیر، اکیلا مشمولہ ''شعور'' دہلی شمارہ ۱ ص ۹۰
۳۰۲- جمیلہ شاہین، میراجی کا سفر شوق مشمولہ میراجی، ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۳۰۹

۳۰۳- میراجی بحوالہ مظہر ممتاز، میراجی کے مشن مشمولہ ماہنامہ ''ہم قلم'' کراچی جنوری ۱۹۶۱ء ص ۴۷

۳۰۴- میراجی بحوالہ اختر الایمان بحوالہ مظہر ممتاز ایضاً ص ۴۶

۳۰۵- اخلاق احمد دہلوی، میراجی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۷

۳۰۶- سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

۳۰۷- یوسف بحوالہ شاہد احمد دہلوی، میراجی، مشمولہ میراجی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۳۰

۳۰۸- کرشن چندر بحوالہ مظہر ممتاز، میراجی کے مشن مشمولہ ہم قلم کراچی جنوری ۱۹۶۱ء ص ۴۶

۳۰۹- سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

۳۱۰- فتح محمد ملک، میراجی کی کتاب پریشا مشمولہ تعصّبات ص ۲۸۲

۳۱۱- مظہر ممتاز، میراجی کے مشن مشمولہ ماہنامہ ہم قلم کراچی، جنوری ۱۹۶۱ء ص ۴۵

۳۱۲- سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم

۳۱۳- قدرت اللہ شہاب، میراجی مشمولہ ''نقوش'' لاہور شمارہ ۲۷-۲۸ ص ۲۰ دسمبر ۱۹۵۲ء

۳۱۴- سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

۳۱۵- مظہر ممتاز، میراجی کے مشن مشمولہ ماہنامہ ''ہم قلم'' کراچی جنوری ۱۹۶۱ء ص ۴۷

۳۱۶- ایضاً

۳۱۷- ایضاً

۳۱۸- جمیلہ شاہین، میراجی کا سفر شوق مشمولہ میراجی ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۳۰۳

۳۱۹- محمد صفدر میر، میراجی اور حلقہ ارباب ذوق مشمولہ مقالات حلقہ ارباب ذوق مرتب سہیل احمد پولیمر پبلی کیشنز لاہور ۱۹۹۰ء ص ۱۴

۳۲۰- کمار پاشی، ہندوستان کی تہذیبی اقدار کا محافظ میراجی مشمولہ میراجی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۱۶

۳۲۱- میراجی، بحوالہ جمیلہ شاہین، میراجی کا سفر شوق مشمولہ میراجی، ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۳۱۴

۳۲۲- میراجی بحوالہ اختر الایمان، میراجی کے آخری لمحے مشمولہ ''نقوش'' لاہور شمارہ ۲۷-۲۸ دسمبر ۱۹۵۲ء ص ۱۲۳

۳۲۳- میراجی بحوالہ اختر الایمان، میراجی کے آخری لمحے مشمولہ ''نقوش'' لاہور شمارہ ۲۷-۲۸ دسمبر ۱۹۵۲ء ص ۱۲۳

میرا جی: چند یادیں، چند تاثرات

''میرا جی''! کتنا عجیب نام تھا!

جب بھی میں میرا جی کا نام سنتا تو میرے سامنے میراں جی شمس العشاق آ جاتے جو بڑے پہنچے ہوئے بزرگ تھے۔ اور جو ہماری زبان میں اپنے ''ترجمہ شرح مرغوب القلوب'' کے لیے مشہور ہیں۔ میں سوچتا میرا جی ضرور کوئی پہنچے ہوئے آدمی ہوں گے۔ اور کوئی نہ کوئی نسبت انھیں میراں جی شمس العشاق سے ضرور ہوگی۔ ورنہ وہ اپنا عجیب نام کیوں رکھتے۔ لیکن ان کی بعض نظمیں دیکھنے کے بعد اندازہ ہوا کہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔ میرا جی صوفی نہیں۔ پہنچے ہوئے نہیں۔ اللہ والے نہیں۔ اسی دنیا کے انسان ہیں۔ اسی دنیا میں رہتے ہیں۔ اسی دنیا میں وہ ان تمام راہوں سے گزرے ہیں جن سے ایک انسان گزر سکتا ہے۔ ان کی زندگی میں بھی وہ منزلیں آتی ہیں جو ہر انسان کی زندگی میں آتی ہیں یا آ سکتی ہے۔ ان کے یہاں زندگی کا احساس بڑا شدید ہے۔ انھوں نے اس کے مختلف پہلوؤں کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔ وہ اس دھرتی کو چھوڑ کر آسمانوں پر بسیرا لینے کے قائل نہیں۔ بلکہ یہ دھرتی ہی ان کے لیے سب کچھ ہے۔ اس کی ایک ایک چیز میں حسن ہے۔ لطافت ہے۔ رنگینی ہے۔ رعنائی ہے۔ سرمستی ہے۔ اور نہ جانے کیا کیا ہے...... اور وہ ان سب سے رس نچوڑ لینے کو اپنا مسلک سمجھتے ہیں۔ ان کی نظموں کو پڑھنے کے بعد یہ احساس ہوتا تھا لیکن ان کا نام میرا جی تھا۔ اور ان کا نام سننے کے بعد میراں جی شمس العشاق کی بزرگی اور تقدس کی خصوصیات ضرور ذہن پر منڈلانے لگتی تھیں۔ اور رہ رہ کر یہ خیال آتا تھا کہ بہت ممکن ہے۔ ان کا تعلق تصوف سے ہو اور وہ ایک پہنچے ہوئے بزرگ ہوں۔ یہ کتنا عجیب تضاد تھا۔ میرے ذہن میں

میراجی کی شخصیت کے بارے میں!

میں اسی اڈھیڑ بن میں رہتا آخر میراؔجی ہیں کیا؟ لیکن یہ عقدہ حل نہ ہوتا۔ جتنے منہ اتنی ہی باتیں۔ کوئی کہتا، وہ عجیب وغریب شخصیت کے مالک ہیں۔ کبھی یہ بات مشہور ہو جاتی کہ ان کی ہیئت عجیب وغریب ہے۔ یعنی یہ کہ وہ فقیروں کی سی صورت بنائے رہتے ہیں۔ ان کے بال بڑے بڑے ہیں۔ ان کے جسم پر گیروے رنگ کا لباس رہتا ہے۔ وہ ہاتھوں دو گولے رکھتے ہیں۔ وہ پیدل بہت چلتے ہیں۔ انھوں نے بہت پڑھا ہے۔ وہ سنسکرت جانتے ہیں۔ انھیں ہندو کلچر سے بڑی دلچسپی ہے۔ وہ ایک بہت بڑے عالم ہیں۔ انھوں نے دنیا کے مختلف ملکوں کے ادبیات کا مطالعہ کیا ہے۔ وہ ایک بہت اچھے دوست ہیں۔ وہ بہت خراب آدمی ہیں۔ انھیں کسی لڑکی سے محبت ہے۔ انھیں بہت سی لڑکیوں سے محبت ہے۔ وہ بڑے حسن پرست ہیں۔ وہ بہت آوارہ ہیں۔ وہ کوئی بات چھپاتے نہیں۔ وہ سب کچھ کہہ دیتے ہیں۔ وہ ہندو ہیں۔ نہیں وہ مسلمان ہیں۔ نہیں وہ انسان ہیں۔ وہ ترقی پسند ہیں۔ نہیں وہ رجعت پسند ہیں۔ انھیں ایک جگہ پر قرار نہیں۔ وہ جہاں گشت ہیں۔ خانہ بدوش ہیں۔ صحرا نورد ہیں۔ ان کا رنگ گورا ہے۔ نہیں وہ سیاہ فام ہیں۔ ان کا قد چھ فٹ سے کم نہیں۔ نہیں وہ پستہ قد آدمی ہیں۔ ان کی آنکھیں اندر کو دھنسی ہوئی ہیں۔ ان کی ناک اوپر کو ابھری ہوئی ہے۔ ان کی پیشانی کشادہ ہے۔ ان کا سینہ چوڑا ہے۔ وہ دیکھنے سے مضبوط آدمی معلوم ہوتے ہیں۔ نہیں ان کی صحت اچھی نہیں ہے۔ وہ بیمار ہیں۔ انھیں بہت سے امراض نے گھیر رکھا ہے...... غرض یہ کہ نہ جانے کتنی مختلف اور متضاد باتیں میراؔجی کی شخصیت کے متعلق ہوتیں۔ لیکن اس حقیقت کا پتہ نہ چلتا کہ واقعی وہ ہیں کیا؟ ......اور ہر مہینے ان کی ایک نہ ایک نظم یا ایک نہ ایک مضمون اپنے ساتھ ایک ہنگامہ لے کر آتا۔ میراجی ان دنوں بہت تیزی سے لکھ رہے تھے۔

ان دنوں میں لکھنو یونیورسٹی میں پڑھتا تھا۔ اور یونیورسٹی میں چند ایسے ادیبوں کا چھوٹا سا حلقہ تھا جو ادبیات کے جدید رجحانات اور خصوصاً اردو ادب کے جدید رجحانات سے خاص دلچسپی

رکھتے تھے۔اس لیے جوبھی نیانام سامنے آتا، جوبھی نئ تحریک نظر آتی اس سے ہم لوگ خاصی دلچسپی لیتے۔ میراجی نئے تھے۔اس لیے بہت جلدانھوں نے ہم سب کی توجہ کواپنی طرف مبذول کرلیا۔ اب ہم ان کی نظموں پرآپس میں بحثیں کرتے۔ان کی شخصیت اور کردار پرتبادلہ خیالات ہوتا۔کوئی میراجی کی طرف سے آنکلتا تو اس کوگھیر لیتے تاکہ ان کے متعلق کچھ معلومات حاصل ہوں۔ چنانچہ اسی طرح ہم لوگ میراجی سے واقف ہوئے اور ہمیں ان کی شخصیت کا صحیح اندازہ ہوا۔ ورنہ اس سے قبل تو لوگ ان کے متعلق طرح طرح کی مختلف اور متضاد باتیں مشہور کردیتے تھے۔جن سے ان کی شخصیت ایک معمہ معلوم ہوتی تھی۔معمہ تو خیر وہ کسی حدتک بھی لیکن یہ باتیں اس معمے کوبھی ایک اور معمہ بنادیتی تھیں۔ یہ وہ زمانہ تھاجب قدیم وجدید کی بحث نے ہمارے رسالوں میں بڑی شدت اختیار کرلی تھی۔اور جدت کا ہرمخالف میراجی کا نام لے کرعجیب عجیب باتیں کہتا تھا۔ان عجیب وغریب باتوں کی نوعیت بناوٹی وشخصی بھی ہوتی تھی اورادبی وفنی بھی!

شاید سب سے پہلے میراجی کے متعلق اس الجھن سے مجھے کرشن چندر یا دشوامتر عادل نے نجات دلائی۔ ریڈیو اسٹیشن پر یونہی سلسلہ گفتگو چل نکلا تو انھوں نے میراجی کے متعلق یہ بتایا کہ میراجی کے بارے میں جومتضاد باتیں یہاں مشہور کی جارہی ہیں وہ صحیح نہیں ہیں۔میراجی کا اصلی نام ثناءاللہ خاں ہے۔لیکن انھوں نے اپنا نام میراجی رکھ لیا ہے۔اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ انھیں میرا کا نام بہت پسند ہے۔میرا کی شاعری کے بھی وہ والا وشیدا ہیں۔اسی وجہ سے میرا کی شاعری کا جوموضوع ہے اس کے اثرات خودان کی شاعری میں بھی نظر آتے ہیں۔اور میرا اس لڑکی کا نام بھی ہے جس سے وہ محبت کرتے ہیں۔اسی لیے انھوں نے اپنا نام میراجی رکھ لیا ہے۔اور وہ اسی نام سے لکھتے ہیں۔ان کا اصلی نام بہت سے لوگ نہیں جانتے۔ان کا قد چھوٹا ہے۔ان کی آنکھیں بڑی بڑی ہیں۔ان کی ناک ابھری ہوئی ہے۔ان کے سر پر بڑے بڑے بال ہیں۔کبھی کبھی وہ بال صاف کرادیتے ہیں۔ان کے چہرے کی خصوصیت ان کی مونچھیں بھی ہیں۔ان کی

باتوں سے بلا کی ذہانت ٹپکتی ہے لیکن وہ باتیں کم کرتے ہیں۔ اور اگر باتیں کرتے ہیں تو بہت تیزی کے ساتھ باتیں کرتے ہیں، جیسے انھیں کہیں بہت جلدی سے جانا ہو، یا جیسے وہ اس بات سے پیچھا چھڑا لینا چاہتے ہیں۔ وہ بعض عجیب عجیب حرکتیں کرتے ہیں۔ عموماً یہ دیکھا گیا ہے کہ ان کے ہاتھ میں پیتل کے دو گولے ہوتے ہیں اور ان گولوں کو وہ مسلتے رہتے ہیں۔ یہ ان کا عجیب وغریب مشغلہ ہے۔ وہ پڑھتے بہت ہیں۔ ان کا مطالعہ خاصا وسیع ہے۔ وہ کئی زبانیں جانتے ہیں۔ لیکن لاپروائی ان کے مزاج کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔ چنانچہ اس خصوصیت کا اظہار ان کے افعال وکردار اور ہیئت وصورت سے ہوتا ہے۔ لباس کا وہ بہت کم خیال رکھتے ہیں۔ ان کی محبوب ترین چیزیں دو ہیں۔ ایک تو ان کی محبوبہ جس کے لیے وہ زمین کا گز بنے رہتے ہیں اور سڑکوں کو ماپتے پھرتے ہیں اور دوسرے حلقہ اربابِ ذوق، جس کے لیے میراجی وہ سب کچھ کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس کی ان سے توقع نہیں کی جاسکتی۔ وہ شراب بہت پیتے ہیں اور ان کی صحت تیزی سے انحطاط کی طرف جارہی ہے۔ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ کب تک زندہ رہ سکیں گے۔ انھیں زندگی کی بلندیوں کا احساس ہوتے ہوئے بھی زندگی سے کوئی دلچسپی نہیں۔

ان باتوں کو سن کر معلوم ہوا کہ میراؔجی کون ہیں۔ اور کیا ہیں؟...... اور اب میری دلچسپی نہ جانے کیوں میراؔجی سے اور بڑھ گئی۔ حالانکہ میں ادیبوں سے کتراتا ہوں۔ لیکن نہ جانے کیوں میراجی چاہتا تھا کہ ان سے ملاقات ہو۔ میراجی ان دنوں لاہور میں رہتے تھے۔ اور بعض مجبوریوں کی بنا پر لاہور تک پہنچنا مشکل تھا۔ اس لیے کئی سال تک میری یہ آرزو پوری نہ ہوئی۔ میں میراجی کی نظمیں اور مضامین پڑھتا رہا اور میراؔجی کو دیکھنے، ان سے ملنے اور قریب سے مطالعہ کرنے کی آتشِ شوق تیز سے تیز تر ہوتی گئی۔

کئی سال اس طرح گزر گئے۔ پھر ایک دفعہ یہ خبر ملی کہ میراؔجی نے لاہور چھوڑ دیا ہے، اب وہ دلی آگئے ہیں۔ ریڈیو اسٹین میں انھیں کوئی ملازمت مل گئی ہے۔ وہ وہاں ریڈیو کے لیے فیچر اور گیت

لکھتے ہیں۔ راشد، منٹو، کرشن چندر اور اپندر ناتھ اشک کے ساتھ ہی ریڈیو نے میراجی کو بھی اپنے دامن میں کھینچ لیا ہے۔ مجھے اس بات کا افسوس بھی ہوا اور خوشی بھی! افسوس تو اس کا کہ میراجی اب اس تیزی سے لکھ سکیں گے جس تیزی سے وہ لاہور میں لکھتے تھے۔ انھیں تخلیقی کام کا موقع ہی نہیں مل سکے گا۔ اور خوشی اس بات کی کہ کبھی دلی جانا ہوا تو میراجی سے ملاقات ہو جائے گی۔ میں انھیں قریب سے دیکھ سکوں گا اور ان سے مختلف موضوعات پر گفتگو ہو سکے گی۔ ان دنوں کبھی کبھی میرا دلی جانا ہوتا تھا۔

خدا خدا کر کے وہ دن آیا۔ میں دلی گیا تو دن میں ایک ضرورت سے ریڈیو اسٹیشن پہنچا، راجندر سنگھ بیدی میرے ساتھ تھے۔ سوچ کے چلے تھے میراجی سے ضرور ملیں گے۔ پہلے اشک سے ملاقات ہوئی۔ میراجی اس وقت وہاں موجود نہیں تھے۔ میں نے اشک سے کہا کہ اس وقت میں میراجی کی تلاش میں نکلا ہوں۔ اس سے ملاقات کی کوئی صورت نکلنی چاہیے۔ یہ سن کر اشک اٹھے اور مجھے ساتھ لے کر ریڈیو اسٹیشن کے کمروں میں میراجی کو تلاش کرنے لگے۔ تھوڑی دیر کے بعد ایک کمرے میں میراجی مل گئے۔ ان کو دیکھتے ہی اشک نے مخصوص لہجے میں انھیں پکارا۔ تب معلوم ہوا یہ میراجی ہیں۔ وہ اس وقت سیدھے سادے لباس میں تھے۔ ان کے جسم پر ایک شیروانی تھی۔ ان کا پاجامہ علی گڑھ کاٹ کا تھا۔ ان کے بال یقیناً بہت بڑے ہوئے تھے۔ لیکن چہرے پر بال نہیں تھے۔ ان کی مونچھیں جن کا اتنا شہرہ تھا وہ بھی مجھے ان کے چہرے پر نظر نہیں آئیں۔ دیکھنے میں ان کی صحت ایسی کچھ بڑی نہیں معلوم ہو رہی تھی۔ ان کا بڑا اور چوڑا سا چہرہ خوب بھرا ہوا تھا۔ ان کا قد نہ بہت زیادہ لمبا تھا نہ بہت زیادہ چھوٹا۔ اور دیکھنے سے وہ خاصے مضبوط معلوم ہوتے تھے۔ ان کے منہ میں پان بھرا ہوا تھا اور جب وہ پان چباتے تھے۔ تو ان کے منہ سے بو آتی تھی ...... میرا اور ان کا غائبانہ تعاون کسی نہ کسی طرح ہو چکا تھا۔ چنانچہ جیسے ہی اشک نے تعارف کرانے کے لیے میرا نام لیا۔ تو وہ انتہائی خلوص اور محبت کے ساتھ آگے بڑھے اور ہاتھ ملا کر گلے ملے۔ پھر

ہم بیٹھ گئے۔اور باتوں کا سلسلہ شروع ہوا۔اس نے پوچھا ''میراجی ریڈیو پر کیسی گزر رہی ہے''۔ کہنے لگے ''زندگی کے دن گزار رہا ہوں''۔ میں نے پوچھا ''دن کو پروگرام کیا رہتا ہے''۔ جواب دیا ۔''دن بھر ریڈیو کے لیے یہیں بیٹھ کر کچھ نہ کچھ لکھتا ہوں رات کو کبھی کبھی ڈرامے میں پارٹ بھی کر لیتا ہوں۔اور جس روز میرا اپنا فیچر ہوتا ہے۔اس روز کبھی کبھی ہدایات دینے کے لیے یہاں رُک جاتا ہوں۔ورنہ جب شام ہو جاتی ہے تو یہاں سے پیدل گھر کی طرف چل دیتا ہوں۔اور میرا گھر یہاں سے کم از کم چار میل ہوگا۔صبح کو بھی میں پیدل ہی یہاں آتا ہوں۔ بات یہ ہے عبادت صاحب! میں کچھ بد پرہیزیاں کر لیتا ہوں اس لیے پیدل چلنے سے اس کا ازالہ ہو جاتا ہے۔''ان کی یہ بات اس وقت میری سمجھ میں نہیں آئی،لیکن بعد کو مجھے اس بات کا علم ہوا کہ ''بد پرہیزیوں'' سے ان کا کیا مطلب تھا۔اور آج کسی پر بھی یہ بات پوشیدہ نہیں ہے۔میراجی بہت صاف گو تھے۔ وہ کوئی بات چھپا نہیں سکتے تھے۔

پہلی ہی ملاقات میں میراجی مجھ سے بہت قریب ہو گئے۔ہم نے کھل کر مختلف موضوعات پر بات چیت کیں۔ان دنوں میرا ایک مضمون آزاد شاعری کی حمایت میں چھپا تھا۔اور قدامت پرستوں کے حلقے اس پر ہنگامہ کر رہے تھے۔میراجی نے خود ہی ذکر کیا کہ میں نے وہ مضمون حال ہی میں پڑھا ہے اور پھر وہ دیر تک آزاد شاعری کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتے رہے۔ان کی باتوں میں بڑا وزن تھا۔انھوں نے اس سلسلے میں جو بات بھی کہی منطقی انداز میں کہی۔ پھر کچھ حسن اور حسن پرستی کا ذکر چھڑ گیا۔ میں نے دیکھا اور محسوس کیا کہ حسن پرستی کے سلسلے میں عورت کا ذکر کرتے ہوئے وہ اس میں ڈوب ڈوب اور کھو کھو گئے۔حسن کا بڑا شدید احساس ان کے اندر موجود تھا۔اور اس موضوع پر بات کرتے ہوئے وہ جھوم جھوم جاتے تھے۔اس کے بعد بات کچھ جنسیات پر چل نکلی۔اور میں نے محسوس کیا کہ میراجی اس موضوع پر بھی نہایت کھل کر گفتگو کرنے کو اچھا سمجھتے ہیں۔ان کی گفتگو سے یہ اندازہ ہوا کہ فرائڈ کے نظریے سے انھیں خاصی دلچسپی ہے۔وہ اس کی

بہت سی باتوں کو صحیح مانتے ہیں اور انھوں نے اس کا گہرا مطالعہ بھی کیا ہے۔ میں نے منہ کا مزہ بدلنے کے لیے موضوع گفتگو ذرا بدلا اور ادب وتنقید کی بات چھیڑ دی۔ میرا جی نے اس موضوع پر بھی خیالات کا اظہار شروع کر دیا۔ انھوں نے فن برائے فن کے نظریے کی اہمیت اس طرح جتائی جیسے وہ مجھے راہِ راست پر لانا چاہتے ہیں۔ انھیں شاید پہلے سے اس بات کا اندازہ تھا کہ اس معاملے میں میرے ان کے درمیان بنیادی اختلافات ہیں اور میں اس معاملے میں کبھی بھی ان کا ہمنوا نہ ہوسکوں گا۔ اس لیے انھوں نے وکالت کا حق ادا کر دیا۔ لیکن اس اختلاف کے باوجود میں نے یہ محسوس کیا کہ اس سلسلے میں بھی جو باتیں انھوں نے کیں ان میں ذہانت کی بجلیاں کوندتی ہوئی نظر آتی تھیں۔ ان میں جدت اور اپج کا پتہ چلتا تھا۔ اسی ملاقات میں میرا جی نے اپنی غیر معمولی دلچسپی کا اظہار اردو زبان سے بھی کیا۔ کہنے لگے ''عبادت صاحب! اردو زبان میں بڑا رس ہے۔ میری مادری زبان اردو ہے۔ لیکن اس کو کیا کروں کہ میری ماں کی زبان اردو نہیں ہے، میری ماں اردو نہیں بولتی''۔ اور یہ بات اپنے دلچسپ انداز میں وہ اکثر دوستوں سے کہا کرتے تھے۔

ان کی باتوں کا یہ سلسلہ کبھی بھی ختم نہ ہوتا لیکن دیر بہت ہوگئی تھی اور مجھے ایک دوسری جگہ جانا تھا، اس لیے پھر ملنے کا وعدہ کر کے میں میرا جی سے رخصت ہوا۔ میرا جی ریڈیو اسٹیشن ہی پر رک گئے، کیونکہ اس روز ان کا کوئی فیچر ہونے والا تھا اور وہ ہدایات کے سلسلے میں اپنی موجودگی وہاں ضروری سمجھتے تھے۔

میرا جی سے رخصت ہو کر میں پارلیمنٹ اسٹریٹ پر کناٹ پلیس کی طرف چلنے لگا لیکن میرا جی کی باتیں میرے ذہن میں گونج رہی تھیں۔ ان کی شخصیت مجھ پر چھائی ہوئی تھی۔ جیسے وہ میرے ساتھ ہوں......اور میں یہ سوچتا ہوا آگے قدم بڑھا رہا تھا کہ میرا جی بڑے ذہین ہیں۔ ان کا مطالعہ بھی وسیع معلوم ہوتا ہے۔ انھوں نے مختلف مسائل پر بھی غور کیا ہے۔ وہ ہر موضوع پر کوئی نہ کوئی رائے رکھتے ہیں۔ ان کے مزاج میں بڑی سادگی ہے۔ یہاں تک کہ انھیں اپنی اہمیت تک کا

احساس نہیں۔ ان کے نظریات میں کتنا خلوص ہے۔ وہ کتنے نئے انداز میں سوچتے ہیں۔ ان کا زاویہ نظر کس قدر تجزیاتی ہوتا ہے۔ ان کے فنی شعور میں کس قدر پختگی ہے۔ ان کا احساس جمال کس قدر شباب پر ہے؟ ان کے فکر کی پرواز کتنی بلند ہے۔ ان کے شعور میں کس درجہ رچی ہوئی کیفیت ہے۔ وہ کتنے صاف گو ہیں۔ ان کے مزاج میں کس قدر بیبا کی ہے۔ وہ کتنے کشادہ دل ہیں۔ زندگی اس کی رنگینیوں، رعنائیوں اور سرمستیوں کا کیسا رچا ہوا شعور ان کے یہاں موجود ہے۔ ان کی ذہانت کا کیا ٹھکانا ہے۔ لیکن ان تمام خوبیوں کے باوجود نہ جانے کیوں وہ اس قدر لاپروا ہیں۔ نہ جانے کیوں انھیں اپنی ذات عزیز نہیں۔ اور وہ اپنے آپ سے اس قدر بیزار کیوں ہیں؟ کیوں ان کے یہاں اس قدر اداسی ہے؟ وہ کیوں کچھ کھوئے کھوئے سے، کچھ ڈوبے ڈوبے سے اور کچھ بہکے بہکے سے نظر آتے ہیں؟ کیوں وہ اپنی پروا نہیں کرتے؟ کیوں انھیں اپنی زندگی میں ایک خلا سا نظر آتا ہے۔ ان کی باتیں اس بات کو کیوں ظاہر کرتی ہیں کہ ان کی زندگی میں تاریکی ہی تاریکی ہے؟ کیوں باوجود ایک بڑائی کے ان کے مزاج میں ایک لاابالی بن پایا جاتا ہے؟ ان کی مسکراہٹ میں وہ شگفتگی اور شیرینی کیوں نہیں ہے جو ہونی چاہیے؟ ان کی شوخیاں بھی اداسیوں سے کیوں ملی جلی نظر آتی ہیں۔ وہ اتنی شراب کیوں پیتے ہیں کہ منہ سے بھبکے نکلتے ہیں؟ وہ دنیا کو کیوں بھلا دینے کی کوشش کرتے ہیں؟ ان کی ہنسی میں بھی ایک کرب کی سی کیوں ہے؟ ...... یہ اور اسی طرح کے ملے جلے خیالات مجھے گھیرے ہوئے تھے۔ میراجی ان کی شخصیت، ان کا مزاج، ان کی تمام خصوصیات، ان کے سارے مسائل مجھ پر اس طرح چھائے ہوئے تھے کہ میں اور کچھ سوچ ہی نہ سکتا تھا۔ میرے قدم راستے پر آگے کی طرف بڑھ رہے تھے۔ ہر چیز پیچھے چھوٹی جارہی تھی لیکن میراجی کا خیال نظروں سے کسی طرح بھی اوجھل نہیں ہوتا تھا۔ اس ملاقات نے میرے ذہن پر گہرے نقوش چھوڑے تھے۔

اس ملاقات کے بعد میں کئی مہینے تک میراجی سے نہ مل سکا لیکن کچھ عرصے بعد ایک ایسی

صورت نکلی کہ مجھے مستقل طور پر دلی میں قیام کرنا پڑا۔ میرا جی ابھی تک ریڈیو میں تھے۔ جب میں مستقل طور پر دلی پہنچا تو خیال تھا کہ ان سے برابر ملاقات ہوتی رہے گی لیکن یہ آرزو خاطر خواہ پوری نہیں ہوئی۔ کچھ تو میں بہت مصروف رہا۔ اور کچھ میرا جی وقت کے ساتھ ساتھ اپنے آپ میں زیادہ ڈوبتے گئے۔ پھر بھی گاہے گاہے ان سے ملاقات ہوتی رہی۔ اور مختلف موضوعات پر تبادلہ خیال ہوتا رہا۔ کبھی کبھی انھیں کتابوں کی ضرورت ہوتی تو وہ کالج میں آ جاتے۔ کتابیں مل جاتیں تو پھر ٹھہرتے بہت کم تھے۔ بس فوراً چل دیتے تھے۔ کبھی سڑک پر چلتے ہوئے ان سے ملاقات ہو جاتی تھی، کبھی ریڈیو سٹیشن پر ملاقات ہو جاتی تھی۔ مکان پر ان سے ملنا مشکل ہوتا تھا۔ کیونکہ وہ جائے قیام پر بہت کم رہتے تھے۔ دن کو جوں توں شام کرنے کے بعد رات گئے وہ مکان پر جا کر پڑ رہتے تھے۔ چھٹی کے دن ان کا رنگ دوسرا ہوتا تھا۔ بہر حال میں ان سے گھر پر کبھی نہ مل سکا۔ ایک آدھ دفعہ کوشش کی تو ناکامی ہوئی۔ لیکن میرے ایک دوست انھیں اتوار کے دن گھر پر پکڑ ہی لیتے تھے۔ ان سے یہ حال معلوم ہوتا تھا کہ کس طرح وہ صبح کو پہنچتے۔ آواز دیتے تو میرا جی اندر ہی سے پکار کر کہتے کہ ذرا رکیے۔ میں ابھی آتا ہوں۔ وہ کسی کام میں مصروف ہوتے تھے...... پھر تھوڑی دیر کے بعد وہ باہر نکلتے اور انھیں اندر لے جا کر بٹھاتے، اپنے دن بھر کے پروگرام سے آگاہ کرتے تھوڑی دیر گپ ہوتی اور انھیں رخصت کر دیتے۔ میرے یہی دوست بیان کرتے تھے کہ میرا جی کو مکان سے کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ ایک کمرہ تھا اس میں فرش لگا ہوا تھا۔ فرش پر چاروں طرف کتابیں بکھری رہتی تھیں۔ میرا جی جب رات کو اس کمرے میں پہنچتے تو انھیں کتابوں میں دفن ہو جاتے تھے۔ دلی میں انھیں پڑھنے کا موقع بہت کم ملتا تھا۔ اس کی وجہ کچھ تو دن بھر کی مصروفیت تھی اور کچھ ان کا جسمانی و ذہنی انحطاط! حقیقت یہ ہے کہ میرا جی کا مطالعہ لاہور میں اپنے شباب پر تھا۔ جتنا انھوں نے لاہور میں پڑھا، اس کا عشر عشیر بھی دلی میں نہ پڑھ سکے۔ اور اس بات کا احساس انھیں خود بھی بہت زیادہ تھا۔ وہ اس پر کڑھتے اور افسوس بھی کرتے تھے لیکن بے بسی ان کے راستے میں

حائل تھی، مجبوریاں پہاڑی بن گئی تھیں۔

دلی کے دورانِ قیام میں ایک دفعہ بڑا دلچسپ واقعہ ہوا۔ اینگلوعربک کالج میں ہر سال ایک بڑا شاندار مشاعرہ ہوتا تھا۔ ایک سال جب میرا جی دلی ہی میں تھے اس مشاعرے کا کام مجھے کرنا پڑا۔ عربک کالج کے سالانہ مشاعرے کی شاندار روایات کے پیش نظر میں نے اس مشاعرے کو زیادہ سے زیادہ کامیاب بنانے کی کوشش کی اور اس سلسلے میں یہ سوچا کہ مشاعرے میں کوئی جدت کرنی چاہیے اور اس سے بڑی جدت اور کیا ہوسکتی ہے کہ جدید سے جدید تر شاعروں کو اس مشاعرے میں مدعو کیا جائے جو عموماً مشاعروں سے بدکتے اور کتراتے ہیں۔ شاید اس وجہ سے کہ عوام کے لیے ان کی نظموں کا سمجھنا مشکل ہوتا۔ چنانچہ میں نے یہ طے کیا کہ اس مشاعرے میں میرا جی کو ضرور بلایا جائے اور انھیں مجبور کیا جائے کہ وہ اپنا کلام ضرور سنائیں۔ میرا جی سے میں نے خود جا کر کہا لیکن وہ کسی طرح راضی نہ ہوئے خط لکھا تو اسی خط پر یہ عبارت لکھ دی ''عبادت صاحب! مشاعرے کی بات چھوڑیے۔ آپ کو معلوم ہونا چاہئے کہ بہت جلد آپ کا کمرہ حلقہ اربابِ ذوق کا ''معبد'' بننے والا ہے۔ (میرا جی)۔ ان دنوں حلقہ اربابِ ذوق کی ایک شاخ دلی میں قائم ہونے والی تھی اور میرا جی اس سلسلے میں پیش پیش تھے۔ اس خط میں مشاعرے میں شریک ہونے کا کوئی ذکر نہیں تھا لیکن میں نے اپنی کوشش جاری رکھی میں بھی دھن کا پکا تھا۔ اور میں نے یہ تہیہ کرلیا تھا کہ پرانے شاعروں کے دوش بدوش جدید سے جدید تر شاعر اور خصوصیت کے ساتھ میرا جی اس مشاعرے میں ضرور پڑھیں گے۔ چنانچہ با قاعدہ ایک اسکیم بنائی گئی جس پر عمل کرنے کی صورت میں میرا جی کا مشاعرے میں آ جانا یقینی تھا۔ طے یہ ہوا کہ کالج کے چند طالب علم جو میرا جی کو جانتے ہیں روزانہ ان کے پاس جاتے رہیں گے اور ان کو یہ کہہ کر چڑاتے رہیں گے کہ میرا جی آخر جدید شاعر ان پرانے شاعروں سے کونسے ہیٹے ہیں کہ وہ تو مشاعرے میں پڑھیں اور جدید شاعروں کے لیے یہ راستہ بند ہو۔ یہ تو ہم سب کے لیے خصوصاً جدید ادب والوں کے لیے بڑی بے عزتی اور شرم کی

بات ہے۔ دلی میں لوگ یہ کہتے پھر رہے ہیں کہ اگر چہ عربک کالج والوں نے اس بات کا اعلان کیا ہے کہ جدید شاعر بھی اس مشاعرے میں شریک ہوں گے لیکن قدیم شاعروں کے مقابلے میں بھلا وہ بیچارے کیا آ سکتے ہیں اور آ بھی جائیں تو مشاعرہ بہر حال قدیم شعراء ہی کے ہاتھ میں رہے گا''......اس دفعہ تو ان کی اس بات کو غلط ثابت کر کے دکھا دینا چاہیئے۔ کئی دن تک جب یہ اور اسی طرح کی باتیں میرا جی کے سامنے کی گئیں اور ان کو اس طرح چڑایا گیا تو وہ کچھ نرم پڑے اور مشاعرے کے دن انھوں نے بالآخر یہ کہہ ہی دیا کہ اس مشاعرے میں ضرور جانا چاہیئے۔ طالب علموں نے یہ بات آ کر مجھے بتائی۔ میں نے کہا چلو کامیابی ہو گئی۔ اب رات کو بڑا لطف رہے گا۔ لیکن مشکل یہ تھی کہ میرا جی رات کو بے حال ہو جاتے تھے۔ دن بھر میں اتنی شراب پی لیتے تھے کہ رات پڑنے تک انھیں ہوش نہیں رہتا تھا۔ بہر حال میں نے چند طالب علموں کو دن ہی میں ان کے پاس بھیج دیا اور یہ تاکید کر دی کہ شام تک ان کے ساتھ رہیں اور وہ مشاعرہ میں انھیں اپنے ہمراہ لے کر آئیں۔ ورنہ ان کا کوئی ٹھیک نہیں!

مشاعرہ رات کو آٹھ بجے شروع ہونے والا تھا۔ سات ہی بجے سے ہال کھچا کھچ بھر گیا۔ دلی میں عربک کالج کے مشاعرے کا لوگ سال بھر تک انتظار کرتے تھے۔ اور واقعی مشاعرہ ہوتا بھی بہت اچھا تھا......خیر تو ٹھیک آٹھ بجے مشاعرہ شروع ہوا۔ ساڑھے آٹھ بجے کے قریب جدید شاعر پہنچے۔ ان میں میرا جی نہیں تھے۔ میں سمجھا شاید اب وہ نہیں آئیں گے۔ لیکن نو بجے کے قریب دیکھا کہ چند طالب علم میرا جی کو گھیرے ہوئے حال میں داخل ہو رہے ہیں۔ میں نے انھیں سہارا دے کر ڈائس پر بٹھایا۔ وہ شراب میں دھت تھے، ان کی آواز نہیں نکل رہی تھی۔ اور اپنی رو میں یہی کہے جا رہے تھے کہ میں آ تو گیا ہوں، لیکن پڑھوں گا نہیں ...... میں نے کہا نظم نہ ہو سکے غزل ہی کے چند شعر پڑھ دو''۔...... چونکہ اعلان کر دیا گیا تھا کہ مشاعرے میں میرا جی آ گئے ہیں، اس لیے سامعین ان کو دیکھنے اور ان کا کلام سننے کے مشتاق تھے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ بھی تھی کہ صاف ستھرا

باذوق لوگوں کا جمع تھا اور دوسرے ان دنوں میراجی کی نظموں نے ہنگامہ برپا کر رکھا تھا۔ مخالفین نے اور بھی اس ہنگامے کو ہوا دی تھی۔ جب سامعین کا اصرار بہت بڑھا اور آوازیں آنے لگیں کہ میراجی کو پڑھوایئے۔ میں نے میراجی سے درخواست کی۔ اب کے انھوں نے میری بات مان لی۔ میں نے اعلان کیا تو مائیکروفون پر گئے۔ خود ہی ٹوٹے پھوٹے الفاظ میں کچھ اپنے بارے میں کہا۔ اور پھر اپنی غزل کا صرف ایک شعر پڑھا اور پڑھنے کے بعد فوراً بعد ہی حال کے باہر چلے گئے۔ لاکھ روکا لیکن نہ رکے۔ وہ بھلا اپنے حواس میں کب تھے کہ کسی کی بات کا خیال کرتے۔ لیکن میرا مقصد پورا ہو گیا۔ میں نے میراجی کو کئی ہزار کے مجمعے میں پڑھوا دیا اور ان میں سے ہر ایک نے میراجی کو دیکھ لیا تھا۔ اور ان کا کلام انھیں کی زبانی سن لیا تھا۔ یہ کتنی بڑی بات تھی؟ ورنہ کہاں میراجی اور کہاں ایک قدیم طرز کا مشاعرہ۔

میں نے مشاعرے کے سلسلے میں جو خط انھیں بھیجا تھا۔ اس کو انھوں نے یہ لکھ کر واپس ہی کر دیا تھا کہ ''آپ کا کمرہ حلقۂ اربابِ ذوق کا ''معبد'' بننے والا ہے۔ چنانچہ یہی ہوا اگلے ہی ہفتے سے حلقہ اربابِ ذوق کے جلسے باقاعدگی کے ساتھ ہر اتوار کو اینگلو عربک کالج میں ہونے لگے۔ میراجی سیکرٹری کے فرائض انجام دیتے تھے۔ اور یہ واقعہ ہے کہ جس دن جلسہ ہوتا تھا، اس دن انھیں جوش آ جاتا تھا، ورنہ ہفتہ بھر تک وہ بیہوش بلکہ بدہوش رہتے تھے۔ جلسے میں وقت کی پابندی سے آنا ان کا دستور تھا۔ جلسے سے قبل سارا انتظام خود کرتے تھے۔ یہاں تک کہ بعض دن تو ایسا ہوا اور یہ دیکھا کہ میراجی اپنے اوپر کرسیاں لادلاد کر لا رہے ہیں اور جس جگہ جلسہ ہوتا تھا، وہاں رکھ رہے ہیں۔ جلسے میں وہ شروع سے آخر تک بیٹھے تھے اور جو بحث ہوتی تھی اس کے نوٹس لیتے جاتے تھے۔ اور نوٹس لینے کے سلسلے میں کہنے والوں کے منہ سے نکلی ہوئی شاید ہی کوئی بات ایسی ہوتی ہو جس کو میراجی نہ لکھ لیتے ہوں۔ بعض دفعہ تو ایسا بھی ہوا کہ بحث کرتے ہوئے اگر بحث کرنے والے کو چھینک بھی آ گئی ہے تو انھوں نے یہ بھی لکھ دیا ہے کہ اس کے بعد صاحب مضمون کو

یا فلاں صاحب کو ایک زور کی چھینک آئی جس کی وجہ سے وہ رکے اور پھر انھوں نے سلسلۂ کلام کو جاری رکھا۔ وغیرہ وغیرہ۔ جلسے کی جو کارروائی میراجی اپنے قلم سے لکھتے تھے، وہ سننے کے قابل ہوتی تھی۔ جلسے میں گرما گرم بحثیں ہوتی تھیں۔ لیکن میراجی خود بحث میں حصہ کم ہی لیتے تھے۔ اس لیے نہیں کہ وہ سکرٹری تھے بلکہ ان سے زیادہ بات نہیں کی جاتی تھی۔ پھر بھی کبھی کبھی بحث طلب موضوع پر ایسی بات کہتے تھے کہ جی خوش ہو جاتا تھا اور ان کی ذہانت کی داد دینی پڑتی تھی۔ پھر ان کے بات کہنے کا انداز بھی کچھ کم دلچسپ نہیں ہوتا تھا۔ اس انداز کی وضاحت الفاظ میں مشکل ہے۔ جلسے میں جو مختلف مضامین پڑھے جاتے تھے۔ اور ان پر جو بحثیں ہوتی تھیں، ان سے وہ بڑی دلچسپی کا اظہار کرتے تھے۔ کسی مصنف پر اگر مضمون پڑھا جاتا تھا تو بحث کے سلسلے میں پیش کرنے کے لیے اس مصنف کی کتابیں یا اس سے متعلق جو مواد مل سکتا تھا وہ میراجی اپنے ساتھ لے آتے تھے۔ مجھے یاد ہے میں ایک دفعہ حلقے کے ایک جلسے میں احتشام صاحب کی تنقید نگاری پر مضمون پڑھنے والا تھا۔ جس دن مجھے مضمون پڑھنا تھا اس دن دیکھا کہ میراجی احتشام صاحب کی کتاب تنقیدی جائزے اور چند مضامین لیے چلے آرہے ہیں۔ میں نے پوچھا ''یہ کس لیے لے آئے'' کہنے لگے ''اس سے بحث میں آسانی ہوگی۔ شاید ضرورت پیش آجائے۔''

حلقۂ اربابِ ذوق کے جلسوں سے یہ فائدہ ہوا کہ میراجی سے ہر اتوار کو ملاقات ہو جاتی تھی لیکن جلسے کے دن ان پر کچھ عجیب کیفیت رہتی تھی۔ وہ اس دن ادھر ادھر کی باتیں کرنے سے بچتے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے وہ کسی مقدس فریضے کو انجام دینے آئے ہیں۔ اور سوائے اس کے انھیں اور کسی بات کا خیال نہیں۔ یہی کام ان کے ذہن پر مسلط ہے اور اس لیے وہ کچھ اور سوچ ہی نہیں سکتے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ اس دن وہ کچھ اور نہیں کرتے تھے۔ دن بھر انھیں یہ خیال رہتا تھا کہ آج جلسے میں جانا ہے۔ چنانچہ بعض دن تو ایسا ہوا ہے کہ جلسہ پانچ بجے شروع ہونے والا ہے اور وہ تین بجے عربک کالج کی عمارت کے سامنے کی سیڑھیوں پر بیٹھے ہوئے ہیں۔ مجھے خود ایک دن

اس کا تجربہ ہوا۔ اتوار کے دن تین بجے کے قریب کسی ضرورت سے باہر جانے کے لیے میں اپنے کمرے سے نیچے اترا تو دیکھا میرا جی سامنے بیٹھے ہیں۔ میں نے دیکھتے ہی کہا "بھئی ابھی سے کیسے آ گئے" کہنے لگے "جی نہیں لگ رہا تھا اس لیے آ گیا۔ آج کے دن کوئی اور کام نہیں ہوتا۔" میں نے کہا اگر جلدی آ گئے تھے اور اوپر آ گئے ہوتے۔ آخر میں یہیں رہتا ہوں۔" اور انھوں نے اپنے مخصوص انداز میں جواب دیا۔ "کچھ خیال نہیں رہا۔ پھر یہ بھی سوچا کہ شاید اور لوگ آتے ہوں گے۔ ان کا انتظار کرنے لگا۔" اس کے بعد کوئی کیا کہہ سکتا ہے —— ہاں جلسہ شروع ہونے سے قبل اگر میرا جی کے پاس کافی پان نہیں ہوتے تھے۔ تو وہ اجمیری دروازے پر پان کھانے ضرور جاتے تھے۔ بغیر پان کے ان سے بیٹھا نہیں جاتا تھا۔ اور اس معاملے میں بڑے فیاض تھے۔ بہت سے پان لے آتے تھے۔ اور جو لوگ ان کے پاس بیٹھتے تھے ان کو پان ضرور کھلاتے تھے بلکہ اکثر ایسا ہوتا تھا کہ سارے پان میز پر رکھ دیتے تھے جس کا جی چاہے کھائے۔ میں نے تو اسی وجہ سے جلسے میں ان کے پاس بیٹھنا شروع کر دیا تھا۔

حلقے میں میرا جی کی ہر مہینے ایک نظم ضرور ہوتی تھی۔ بڑی پابندی سے وہ نظموں کی بہت سی نقلیں ٹائپ کروا کے لاتے تھے۔ بحث میں انھیں بڑا مزہ آتا تھا۔ خود تو وہ بحث میں زیادہ حصہ نہیں لیتے تھے۔ لیکن چاہتے تھے کہ دوسرے کھل کر بحث کریں۔ اس بحث کو وہ بڑے غور سے سنتے تھے۔ بحث کے وقت ان پر ایک عجیب سی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے وہ اس میں کھو گئے ہیں اور جو کچھ ہو رہا ہے، اس کو بڑی بلندی سے دیکھ رہے ہیں۔ اس وقت اس کی بردباری اور خود اعتمادی دیکھنے والی ہوتی تھی۔ وہ بولتے نہیں تھے لیکن چہرے سے اس کا اظہار ہو جاتا تھا۔ بحث کے سلسلے میں ایک دفعہ بڑا لطف رہا۔ میرا جی نے ایک طولانی آزاد نظم پڑھی۔ ٹائپ میں پورے دو صفحوں پر پھیلی ہوئی تھی۔ جب میرا جی اس نظم کو پڑھ چکے تو بحث کا آغاز ہوا۔ صرف موضوع ضر کوئی آدھ گھنٹے سے زیادہ بحث ہوئی لیکن نظم کے بعض پہلو واضح نہ ہو سکے۔ میں نے

تجویز پیش کی کہ اب ہمیں شاعر کی طرف رجوع کرنا چاہیے۔ جی چاہتا تھا کہ میراجی کچھ بولیں۔ چنانچہ میراجی بولے۔ اور انھوں نے نظم کے کئی بندوں کی وضاحت کی بہت سی باتیں ذہن نشین بھی ہوگئیں۔ لیکن ایک بند کی جب وہ وضاحت کرنے لگے۔ غالباً وہ نظم کا تیسرا بند تھا۔ تو میراجی کچھ الجھ گئے۔ تھوڑی دیر توقف کیا۔ اور پھر کہا کہ یہ بند تو شاعر کی بھی سمجھ میں نہیں آتا۔ حاضرین کھلکھلا اٹھے۔ آج مجھے جب وہ واقعہ یاد آتا ہے تو میں سوچتا ہوں میراجی کس قدر صاف گو تھے۔ ان کے مزاج میں کس قدر بے باکی تھی۔ خیالات کی جو لہریں بھی اٹھتی تھیں۔ وہ ان کو چھپاتے نہیں تھے۔ فوراً اظہار کر دیتے تھے۔

میراجی کی ذات حلقے کے لیے شمع انجمن کی حیثیت رکھتی تھی۔ ایک تو وہ خود ہی کیا کم دلچسپ تھے۔ ان کی شخصیت بذاتِ خود ایک انجمن تھی۔ وہ اپنے دامن میں نہ جانے کتنی محفلوں کا سوز و ساز لے کر آتے تھے۔ اور دوسرے ان کا وجود ایک ایسا ماحول پیدا کر دیتا تھا کہ ہر شخص کی طبیعت رواں ہو جاتی تھی۔ ان کو قریب سے جاننے والے جلسے میں بیٹھے ہوئے کچھ کانا پھوسی کرتے رہتے تھے۔ اس کا موضوع میراجی اور ان کی کوئی عجیب و غریب حرکت ہوتی کبھی کبھی اچھے انداز سے ایک نہ ایک پھبتی بھی کس دیتا تھا۔ اکثر ایسا ہوا ہے کہ اشاروں نے بھی اس پھبتی کا کام دیا ہے۔ لیکن میراجی خاموش رہتے تھے۔ ایک آدھ دفعہ ذہانت میں ڈوبی ہوئی کوئی بات ان کے منہ سے نکل جاتی تھی۔ لیکن انھیں بگڑنا نہ آتا تھا۔ ناراض ہونا وہ جانتے ہی نہ تھے۔ برخلاف اس کے ایسا موقع جب کبھی بھی آتا تو ان کے ہونٹوں پر ایک ہلکی سی مسکراہٹ کھیلنے لگتی تھی۔ جیسے ان کی نظریں کچھ کہنا چاہتی ہوں۔ لیکن وہ جان کر کچھ کہنا نہ چاہتے ہوں۔ کس قدر معنویت ہوتی تھی ان کے ان اشاروں میں! شوخی کی چمک بھی مجھے میراجی کی آنکھوں میں ایسے ہی موقعوں پر نظر آئی۔ ان کی آنکھوں کی حرکت سے ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے دور کہیں جگنو چمک رہے ہوں۔

دہلی کے دورانِ قیام میں ایک دفعہ بڑا دلچسپ واقعہ ہوا۔ لاہور میں ایک صاحبہ تھیں، انھوں

نے اتفاق سے ریڈیو پر کوئی تقریر کی۔ میراجی ان صاحبہ سے نسبت رکھتے تھے۔ اور ان کی محبت کا دم بھرتے تھے۔ یار لوگوں کو بھی اس کا علم تھا۔ تقریر ہوئی تو اس بہانے ان کی تصویر چھاپنے کی فکر کی گئی۔ بھلا انھیں کیا اعتراض ہوسکتا تھا؟ ریڈیو کے ہر شعبے میں سب اپنے ہی لوگ تھے۔ چنانچہ یہ تصویر ''انڈین لسنر'' کے سرورق پر چھاپ دی گئی۔ سارے شہر میں دھوم مچ گئی۔ اس تصویر کی اصل کاپی کسی نہ کسی طرح دفتر کے حاصل کر لی گئی۔ اور وہ دلی کے ادبی حلقوں میں موضوع بحث بنی رہی۔ شاید ہی کوئی میراجی کی ذات سے دلچسپی لینے والا ایسا ہو جس نے اس تصویر کو نہ دیکھا ہو۔ اور دو ایک روز محض خوش گپیوں کی خاطر اپنے پاس نہ رکھا ہو۔ جو سنتا تھا وہ اس کی زیارت کے لیے دوڑ آتا تھا۔ ہفتوں وہ تصویر اسی طرح گشت کرتی رہی اور اس پر طبع آزمائیاں ہوتی رہیں۔ میراجی کو دکھا کر اور سنا کر ایسا کیا جاتا تھا بلکہ یہی تو اس کا ایک دلچسپ پہلو تھا۔ میراجی اس پر بہت جزبز ہوتے تھے۔ جیسے ان کی رسوائی ہو رہی ہو۔ لیکن اس رسوائی میں بھی وہ خوش تھے۔ یہ رسوائی بھی انھیں اپنے لیے معراج نظر آتی تھی۔

بہت سے لوگ جمع ہوں تو میراجی کھلتے بہت کم تھے۔ ان کو جاننے اور سمجھنے کے لیے ان سے ہنسنے اور بولنے کے لیے بحث اور تبادلہ خیال کرنے کے لیے تنہائی اور سکون کی شرطیں لازمی تھیں۔ ہنگامے میں وہ دیکھنے کی چیز ہوتے تھے۔ ملنے اور بات کرنے کی نہیں۔ جب بہت سے لوگ جمع ہوں تو ان کی حالت صرف دیکھنے والی ہوتی تھی۔ ہر بات کا ردعمل ان کے چہرے پر دیکھا جا سکتا تھا۔ چنانچہ مجمع میں تو میں انھیں صرف دیکھا کرتا تھا اور دیکھ کر لطف لیا کرتا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ ایسے موقعوں پر وہ مطالعے کی چیز بن جاتے تھے۔ ان کے سامنے جتنی باتیں بھی ہوتی تھیں، ان سب کے ملے جلے اثرات کا عکس ان کے چہرے پر جھلکتا تھا۔ ان کی حرکات وسکنات میں نظر آتا تھا۔ جب ان سے گفتگو کرنا ہوتی، جب یہ جی چاہتا کہ میراجی باتیں کریں تو انھیں تنہا ہی گھیرنا پڑتا۔ کیونکہ ویسے وہ بڑی مشکل سے ہتھے چڑھتے تھے۔ لیکن جب اس طرح مل جاتے تو ان سے

خوب باتیں ہوتیں۔ وہ اپنے آپ کو پوری طرح نمایاں کر دیتے تھے۔ چنانچہ ایسی ملاقاتیں ان سے متعدد بار ہوئیں۔ شاید ہی زندگی کا کوئی موضوع ایسا ہو جس پر ہم نے ان ملاقاتوں میں بحث نہ کی ہو۔ میراجی ان تمام موضوعات پر اپنی ایک رائے رکھتے تھے۔ ان سے اختلاف کیا جا سکتا تھا لیکن ان کے خلوص میں کسی شک وشبہ کی گنجائش نہیں نکل سکتی تھی۔ بہت سے مسائل پر میرے ان کے درمیان اختلافات تھے۔ لیکن میں ان کی عزت کرتا تھا کیونکہ جو رائیں انھوں نے قائم کی تھیں وہ خلوص پر مبنی تھیں۔

ان صحبتوں میں جو دلچسپیاں تھیں ان کا کیا کہنا! لیکن ان سب پر اوس سی پڑ گئی۔ جب ایک سال میں نے گرمیوں کی چھٹیوں کے بعد دلی آ کر یہ سنا کہ میراجی نے دلی چھوڑ دی اور وہ بمبئی چلے گئے۔ یہ بھی معلوم ہوا کہ بمبئی میں وہ کسی فلم کمپنی کے لیے گیت لکھیں گے پھر ان کے بارے میں طرح طرح کی خبریں مشہور ہوتی رہیں۔ مثلاً یہ کہ مکالمے اور گیت تو خیر وہ لکھتے ہی ہیں لیکن انھیں پروڈیوسر بننے کا بھی موقع مل گیا ہے۔ میراجی کے پاس بڑا روپیہ ہے۔ اب وہ ٹھرے کے بجائے اچھی سے اچھی شراب پینے لگے ہیں۔ خیر یہ سب باتیں تو سمجھ میں آتی تھیں۔ لیکن ایک خبر ایسی مشہور ہوئی جس پر یقین نہیں آتا تھا۔ وہ یہ تھی کہ میراجی نے کئی شاندار سوٹ بنا لیے ہیں اور بمبئی کے بازاروں میں سوٹ پہنے پھرتے ہیں۔ ان کی توقع ان سے نہیں تھی۔ کیونکہ لباس کے معاملے میں وہ نہایت ہی لاپروا واقع ہوئے تھے۔ شاید وہ اچھے کپڑوں کو بھی خراب کر کے پہنتے تھے۔ صاف ستھرے کپڑوں کو بھی غالباً وہ پہننے سے قبل میلا کر لیا کرتے تھے۔ اس لیے سِلک کے سوٹ کی جب خبر آئی تو سب کو بڑا تعجب ہوا لیکن خبر اس کی مٹی جلد ہی پلید ہو گئی ہو گی۔ آخر سلک میراجی کا ساتھ کب تک دے سکتی تھی؟

میراجی کے بمبئی جانے کے تھوڑی ہی عرصے بعد ملک کی تقسیم ہوئی اور ہر طرف ہنگامے شروع ہوئے۔ خصوصاً ہندوستان میں ذہنی سکون تو باقی ہی نہیں رہا۔ جانیں تو بچ گئیں لیکن حالات

کچھ ایسے پیدا ہوئے کہ ایک کو دوسرے کی خبر ہی نہیں رہی۔ میراجی ان دنوں بمبئی ہی میں تھے لیکن اب ان کی خیر خبر بھی کم ہی ملتی تھی۔ اتنا معلوم تھا کہ وہ فلم ہی کے سلسلے میں کہیں ہیں اور وہ بمبئی سے کہیں اور جانا نہیں چاہتے۔ کچھ عرصے بعد بمبئی سے ان کا رسالہ ''خیال'' میرے پاس آنا شروع ہوا۔ اور پھر میراجی اور اختر الایمان کے خطوط بھی اس سلسلے م یں آئے۔ خط و کتابت کا سلسلہ تھوڑے ہی دن باقی رہا۔ میں بعض مصروفیتوں اور الجھنوں کی وجہ سے ''خیال'' میں کوئی مضمون نہ لکھ سکا اور پھر میراجی نے خط لکھنا چھوڑ دیا۔ لیکن یہ مجھے معلوم ہے کہ وہ ناراض نہیں ہوئے تھے۔ دوسرے کی طرف سے برائی ان کے دل میں بہت ہی کم آتی تھی۔

اور پھر —— مجھے اخبارات سے یہ اطلاع ملی کہ میراجی اس دنیا سے چل بسے۔ پیروں تلے سے زمین نکل گئی۔ میں کبھی خواب میں بھی یہ نہیں سوچ سکتا تھا کہ میراجی اتنی جلدی مر جائیں گے۔ غموں نے انھیں مار ڈالا۔ وہ رنج والم اور درد و کرب کا ایک مجسمہ تھے۔ انھیں زندگی کی کوئی منزل بھی راس نہیں آئی۔ وہ زندگی بھر تڑپتے اور کلملاتے رہے اور بالآخر انھوں نے تڑپ تڑپ کر اپنی جان دے دی۔ جس طرح وہ مرے اس کی نوعیت ان کی زندگی سے بھی زیادہ افسوسناک ہے۔ انھوں نے ایک ہسپتال میں جان دی۔ ان کا اپنا کوئی بھی ان کے پاس موجود نہیں تھا۔ صرف دو ایک دوست تھے۔ مرنے سے قبل ان کی مالی حالت اچھی نہیں تھی۔ جو کچھ تھوڑا بہت کیا وہ دوستوں نے کیا، لیکن اس پرآشوب زمانے میں وہ بھی بیچارے جیسا کرنا چاہئے ویسا نہیں کر سکتے تھے —— بہر حال میراجی مر گئے۔ بہت افسوس ہے۔ میراجی مر گئے۔ میراجی بری حالت میں مرے، اس کا بھی بہت ہی افسوس ہے۔ لیکن سب سے بڑا افسوس اس بات کا ہے کہ میراجی کے ساتھ ایک دنیا ختم ہو گئی۔ ایک مخصوص رجحان ختم ہو گیا۔ ایک انداز ختم ہو گیا۔ ایک ادارہ ختم ہو گیا، ایک تحریک ختم ہو گئی۔ کیونکہ ان کی شخصیت ایک دنیا، ایک رجحان، ایک ادارے اور ایک تحریک کی حیثیت رکھتی تھی۔

میں میراجی کی بڑائی کا قائل تھا۔ باوجود اس کے کہ میرے اور ان کے درمیان نظریاتی اختلافات کی خلیج حائل تھی۔ میں آج بھی ان کی بڑائی کا قائل ہوں حالانکہ ان کے فلسفۂ زندگی او زاویۂ نظر سے نظریاتی اختلاف مجھے آج بھی ہے۔لیکن اس کے باوجود ان کے ایک بڑے شاعر اور نقاد ہونے میں کسی شک وشبہ کی گنجائش نہیں۔

اسی وجہ سے مجھے رہ رہ کر یہ خیال آتا ہے کہ میراجی مرجانے کے باوجود مرے نہیں۔ وہ زندہ ہیں۔ کیونکہ انھوں نے اردو شاعری کو ایک نیا آہنگ دیا ہے۔نئی تکنیک دی ہے۔ نئے موضوعات سے رشناس کیا ہے۔انھوں نے ہندی کی مدھر بحریں اپنائی ہیں۔ ہندی کی شیرینی اور گھلاوٹ کو اردو کے قالب میں ڈھالا ہے۔ یا اردو کو ہندی کی شیرینی اور گھلاوٹ کے سانچے میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔معنوی اعتبار سے بھی ان کی شاعری میں ہندی کے اثرات نظر آتے ہیں۔اور ان کی اسی خصوصیت نے انھیں اس رجحان کے سلسلے کی دوسری کڑی بنادیا ہے جس کے علمبردار عظمت اللہ خاں تھے اور جن کے سریلے بول آج بھی ہمارے کانوں میں گونجتے ہیں۔فرق یہ ہے کہ عظمت اللہ خاں کے موضوعات محدود تھے۔ میراجی ان موضوعات سے بہت آگے بڑھے ہیں۔انھوں نے اپنے دامن کو وسیع کیا ہے۔ان کی شاعری کا ایک اہم موضوع، زندگی ہے،اور زندگی کے جنسی پہلو پر وہ خوب لکھتے ہیں۔لیکن زندگی کے دوسرے پہلوؤں کو بھی انھوں نے نظرانداز نہیں کیا ہے۔ ان کی شاعری میں آفاقیت کی جو خصوصیت ہے۔اس نے اسے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے زندہ کردیا ہے۔ان کے یہاں کچھ الجھنیں ضرور ہیں۔بعض ایسی باتیں ہیں جن کو سراہا نہیں جاسکتا لیکن اس کے باوجود مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو ان کی شاعری اپنی جگہ منفرد حیثیت رکھتی ہے۔ان پر فرانسیسی تمثیل نگاروں میں سے ملارمی، رمبو اور بادیلر کے اثرات بڑے گہرے تھے۔ چنانچہ ان کی شاعری میں نئی اشاریت اور نئی تمثیل کا استعمال قدم قدم پر پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ یہ تمثیل نگاری انھیں ابہام کی طرف بھی لے جاتی ہے لیکن اس سلسلے میں بھی

انھوں نے ایک نئی آن اور نئی شان کو اپنی شاعری میں پیدا کیا ہے۔ انھوں نے آزاد نظمیں لکھی ہیں۔ پابند نظمیں لکھی ہیں۔ گیت لکھے ہیں، غزلیں لکھی ہیں اور ان سب میں ان کا ایک مخصوص رنگ جھلکتا ہے۔ رطب و یابس ان سب میں ہے۔ لیکن ان سب کا انتخاب اردو میں زندہ رہنے کے لیے ہے۔ اسے کون شا سکتا ہے۔

اور پھر ان کی نثر اور خصوصیت کے ساتھ ان کی تنقید بھی کسی کم مرتبے کی مالک نہیں۔ میراجی کی قلم میں بڑی روانی تھی۔ وہ بڑی سادہ اور رواں نثر لکھتے تھے۔ ان کی نثر میں رنگینی نہیں ہوتی تھی، لیکن ان کی سادگی ہی میں ایک پرکاری تھی۔ تنقید میں ان کی نگاہیں دور تک پہنچتی تھیں، شعر فہمی گویا ان کی گھٹی میں پڑی تھی اور اس خصوصیت نے ان کے تنقیدی شعور کی نشو و نما میں بڑا حصہ لیا تھا۔ وہ تنقید میں نفسیات کا خاص خیال رکھتے تھے۔ اور خصوصاً تحت شعور کے مسائل کی روشنی میں کسی تخلیق پر قلم اٹھانا ان کی سب سے نمایاں خصوصیت تھی۔ اس لحاظ سے انھوں نے اردو تنقید میں بھی ایک اضافہ کیا۔ ہر چند وہ اس سلسلے میں کچھ زیادہ کام نہ کرے سکے لیکن پھر بھی انھوں نے ایک ایسا چراغ روشن کیا جس کی لو سے آئندہ اور چراغ جلتے رہیں گے۔ میراجی کا زاویۂ نظر تجزیاتی بھی ہوتا تھا اور تاثراتی بھی!

میراجی کی موت کا خیال مجھے جب بھی آتا ہے۔ ان کی نظموں اور گیتوں کی یہ خصوصیات ان کی تنقید کا یہ انداز اور نثر کی یہ صفات میری آنکھوں کے سامنے گھوم جاتی ہیں۔ اور وہ مجھ سے کہتی ہیں گویا مجھے یقین دلاتی ہیں کہ میراجی مرے نہیں۔ وہ مر نہیں سکتے۔ ہمارے ساتھ وہ زندہ ہیں اور ہمیشہ ہمیشہ زندہ رہیں گے۔

ہرگز نمیرد آنکہ دلش زندہ شد بہ عشق

ڈاکٹر جمیل جالبی

میراجی کو سمجھنے کے لیے

میراجی مرگئے!

اناللہ وانا الیہ راجعون۔

میراجی بڑے گناہ گار آدمی تھے۔ اللہ ان کی مغفرت فرمائے —— میراجی اگر اور بیکسی اور بےبسی کی حالت میں مرے ہوتے تو ہماری ہمدردیاں ان کے ساتھ اور بڑھ گئی ہوتیں۔ ان کا حلیہ —— لمبی لمبی لٹیں، سردی گرمی اوورکوٹ کا استعمال، پنی لپٹے ہوئے تین گولے، گندے کپڑے، جسم سے بدبو کا بھپکا، شراب نوشی کی کثرت۔ میراجی کا میرا سین کو دیکھ کر ایشیائی روایت کے عین مطابق پہلی نظر میں عاشق ہو جانا اور زندگی بھر تصور ہی تصور میں عشق کرنا اور ناکامیوں سے کام لینا[1] —— یہ اور بہت سی چیزیں ایسی تھیں کہ میراجی نے خود کو افسانہ بنالیا اور یار لوگوں نے ان قصہ کہانیوں کو زیبِ داستان کے لیے خوب بڑھا چڑھا کر پیش کیا۔ یہ داستان اتنی بڑھی، اس کا چرچا اتنا عام ہوا کہ جس نے میراجی پر کچھ لکھا، خواہ وہ ان کا دوست تھا یا شاگرد، مداح تھا یا کرم فرما، انہی باتوں پر زور دیا۔ پھر اس حلیے اور ان باتوں پر زور دے کر جب ان کی آزاد نظموں کو دیکھا، جن کے مصرعے میراجی کی لٹوں کی طرح منتشر تھے تو وہاں بھی یہی بھپکا، وہی تین گولے اور وہی بغیر جیب کی پتلون نظر آنے لگی۔ نئے ادب میں میراجی وہ آدمی ہیں جن کا، ہر شخص نے بساط بھر، نفسیاتی تجزیہ کیا۔ اس تجزیے نے میراجی کو عجیب وغریب بہروپ دے کر افسانہ تو ضرور بنا دیا لیکن ان کی روح کا تخلیقی سفر، ان کی اپنی ذات کے عرفان کا مسئلہ اور اس سلسلے کی ہزاروں چھوٹی بڑی نفسیاتی الجھنیں (حالانکہ میراجی نفسیاتی الجھنوں ہی کا شاعر ہے) ہماری نظروں سے اوجھل ہوگئیں۔

میرا جی کی ''زندگی میں سب سے تلخ حقیقت جو ہمیں دکھائی دیتی ہے، وہ ان کی بدنصیبی ہے۔ ایسے بدنصیب انسان جن کی ذہانت میں عظمت کا جوہر موجود ہو خاص طور پر لوگوں کی توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔ ان کی شخصیت ایک حکایت بن جاتی ہے۔ ان کی زندگی کے اردگرد روایات کا جال تن جاتا ہے اور اس حکایت اور ان روایات کی ہر کوئی من مانی شرح کرنے پر اتر آتا ہے۔''(۲)

میرا جی کے ''متعلق آج تک جو کچھ لکھا گیا اس میں زیادہ تر مواد جانبداری سے آلودہ ہے اسے یا تو ایسے سوانح نگار اور نقاد ملے جن کے لیے اس کی ذات اور اس کے حالات میں بہت زیادہ اپیل تھی اور اسے انھوں نے اندھا دھند سراہا یا دوسری طرف ایسے لوگ تھے جو تنگ نظری اور محدود ذہنیت کے باعث اسے پسند کرنے ہی کے قابل نہ تھے۔''(۳)

اگر یہ تجزیہ میرا جی کی شاعری کے لیے اتنا ہی ضروری تھا تو یہاں دوسرا کام کرنے کی ضرورت تھی —— میرا جی کی تخلیق سے 'میرا جی' کی طرف سفر کیا جاتا اور پھر اسی کے ساتھ فوراً سفرِ واپسی یعنی میرا جی، سے پھر 'تخلیق' کی طرف، لیکن (میرا جی نے کہا تھا کہ:

''شاعر کے نام کی طرف نہیں بلکہ کام کی طرف دیکھا جائے۔'')(۴)

یہاں عمل بالکل الٹا ہوا یعنی میرا جی سے تخلیق کی طرف اور پھر تخلیق سے میرا جی کی طرف۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ میرا جی کے مرنے کے بعد جو مضامین شائع ہوئے یا ان کی زندگی ہی میں جو کچھ لکھا گیا ان میں خاکے تو بہت دلچسپ، چٹ پٹے اور مزے دار ہیں لیکن کوئی مضمون بھی ایسا نہیں ہے جو میرا جی کی تخلیق اور فن کو بھی قاری کے سامنے اسی دلچسپی سے پیش کر سکے۔ ان مطالعوں میں لٹوں، گولوں اور بے جیب کی پتلون پر تو زور ہے لیکن اندر کا حال......؟ یہ تو خدا ہی بہتر جانتا ہے۔

''کوئی اسے شرابی کہتا ہے۔ کوئی اعصابی مریض۔ کوئی اذیت پرست اور کوئی جنسی لحاظ سے ناکارہ ثابت کرتا ہے اور ان رنگا رنگ خیال آرائیوں کی وجہ سے اصلیت پر ایسے پردے پڑ گئے ہیں کہ اٹھائے نہیں بنتا۔''(۵)

یہ الفاظ میرا جی نے ایڈگر ایلن پو کے بارے میں لکھے تھے اور آج یہی الفاظ میں میرا جی کے بارے میں لکھ کر سوچ رہا ہوں کہ خیال کی سطح پر زمان و مکان کے فاصلے کس قدر جلد مٹ جاتے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا میرا جی نے یہ حلیہ اس لیے بنایا تھا کہ وہ افسانہ بن کر مشہور ہو جانا چاہتے تھے؟ یہ ساری غلاظت اپنے اوپر اس لیے ڈال رکھی تھی کہ دنیا کے دل میں رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا کرنے میں کامیاب ہو سکیں؟ لوگ رحم کھا کر ان کی طرف دیکھیں اور بے چارے کے لفظ کے ساتھ ترس کے جذبے کا اظہار کریں۔ کیا وہ ایسی زندگی بسر نہیں کر سکتے تھے جو لوگ عام طور پر بسر کرتے ہیں؟ ایک اوسط درجہ کا ذریعۂ معاش۔ کرائے کا چھوٹا سا مکان۔ ایک بیوی جسے میرا سین کے نام سے پکارا جاتا۔ جیسے ثناء اللہ ڈار نے خود کو میرا جی کے نام سے پکارنا شروع کر دیا تھا اور دو چار چھ بچے۔ استمنا بالید کی کیا ضرورت تھی؟

پھر کیا وہ ایسی شاعری نہیں کر سکتے تھے جو عام فہم ہو جس میں کامیاب ہونے کی لپک فیض کی شاعری کی طرح ہو؟

یہ آخر میرا جی کو کیا ہوا تھا؟

کہیں ایسا تو نہیں کہ میرا جی کی شاعری سماج کے ایک ایسے ذہن کی ترجمانی کرتی ہے جسے پیش کرنے کے لیے افسانوی ناکامی، کے ساتھ ثناء اللہ ڈار کے لیے میرا جی کا بہروپ لینا ضروری تھا؟

اب تو خیر سے میرا جی مر گئے۔ ان کے جسم کی بو ہماری ناک کے بالوں کو نہیں جلائے گی۔ ان کے تین گولے اب ہمارے سامنے نہیں اچھلیں گے۔ ان کا اوورکوٹ اختر الایمان نے کسی چوکیدار کو دے دیا ہوگا اور وہ اسے پہن کر رات کی تاریکی میں جاگتے رہنا کی آواز لگا رہا ہوگا۔ پھر اب ان کی لٹیں بھی جسم پر نہ رہی ہوں گی۔ ممکن ہے قبر میں جا کر منکر نکیر کے سمجھانے بجھانے سے میرا جی نے استمنا بالید کا عمل بھی ترک کر دیا ہو اور یہ بھی ممکن ہے کہ شراب ترک کر کے ڈاکٹروں کی ہدایت کے مطابق چٹ پٹی چاٹ کے بجائے وہ اب مکمل پرہیز کر رہے ہوں۔ اس لیے اب ہمیں زیادہ

معروضی اندازِنظر کے ساتھ ان کی شاعری کا تجزیہ کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

آیئے دیکھیں میراجی ہم سے کیا کہہ رہے ہیں؟

''اکثریت کے لیے اگر میری باتیں اجنبیت لیے ہوئے ہوں تو اس میں تعجب ہی کیا ہے؟ میں اگر چاہوں کہ نظمیں لکھنے کی بجائے آسانی اور آسائش کی زندگی بسر کروں، گھر بار بسالوں۔ بیوی مہیا کروں۔ بچے پیدا کروں تو مجھے وقت کے دوگھیروں سے نکلنا پڑے گا۔ مگر اکثریت چاہے کہ اپنے بیوی بچوں اور گھر بار کی دلکشی سے ہٹ کر میری نظموں کو آسانی اور آسائش سے سمجھ سکے تو اسے تین گھیروں کی حد بندی دور کرنا ہوگی۔ اکثریت کی نظمیں الگ ہیں۔ میری نظمیں الگ ہیں اور چونکہ زندگی کا اصول ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کے لیے نہیں ہوتی اس لیے یوں سمجھئے کہ میری نظمیں بھی صرف انہی لوگوں کے لیے ہیں جو انھیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لیے کوشش کرتے ہوں۔''

آپ نے سنا میراجی نے کیا کہا؟

آیئے گھر بار کی دلکشی سے ہٹ کر تین گھیروں کی حد بندی دور کریں اور 'میری نظمیں الگ ہیں' والے میراجی کی شاعری اور اس کی روح کو دریافت کرنے کی کوشش کریں۔

(۲)

میراجی نے مختلف زبانوں کے شاعروں کے بارے میں تفصیلی مضامین لکھے ہیں اور ساتھ ساتھ اکثر و بیشتر منظوم ترجمے بھی نمونے کے طور پر دیے ہیں۔ میراجی کی شخصیت، شاعری اور اس کی روح کی نشو و نما کے مطالعہ کے لیے یہ مضامین ہماری بہت مدد کرتے ہیں۔ میراجی کی شاعری اور ان مضامین کے ایک ساتھ مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میراجی کی شخصیت اور اس کی تعمیر کا عمل اور ان کی شاعری کے کم و بیش سارے عوامل و تصورات ان مضامین میں پھیل کر ان کی

شاعری میں سمٹ آئے ہیں۔ ان مضامین میں جو سوالات انھوں نے اٹھائے ہیں، جن باتوں پر خصوصیت کے ساتھ زور دیا اور جو خصوصیات مختلف شعراء کی واضح کیں وہ خود میرا جی کے مزاج اور ذات کی آئینہ دار ہیں۔ ان کی باطنی شخصیت اور روح ان کی شاعری کے حوالے سے ان مضامین میں بول رہی ہے —— سفر لمبا ہے آیئے ذرا آگے چلیں۔

میرا جی کو 'تصور' سے پیار ہے۔ ان کی شاعری میں چیزیں نہیں بلکہ چیزوں کا تصور ملتا ہے۔ انھیں عورت سے زیادہ عورت کا تصور عزیز ہے۔ منظر بھی منظر بن کر نہیں بلکہ تصور بن کر شاعری میں آتا ہے۔

ہاں تصور کو میں اب اپنے بنا کر دولہا
اسی پردے کے نہاں خانے میں لے جاؤں گا

(لبِ جوئبارے)

بند ہوتا ہوا کھلتا ہوا اوردازہ ہے
ہاں یہی منظر لبریز بلاغت اب تو
آئینہ خانے میں آنکھوں کے جھلکتا ہے مدام

(افتاد)

یہی عمل آگے بڑھ کر حقیقت کو خواب بنانے کے عمل میں بدل جاتا ہے اور یہ انہاک اس قدر بڑھتا ہے کہ حقیقت بے معنی ہو جاتی ہے اور خواب اس کی جگہ لے لیتا ہے۔ استمنا بالید بھی تصور کو عزیز رکھنے اور حقیقت کو خواب بنانے کی کوشش ہی کا ایک عمل ہے۔ میرا جی کو 'تصور' کا یہ عمل اس لیے بھی عزیز ہے کہ وہ خصوصیت کے ساتھ اسے آریائی روح و مزاج کا عمل سمجھتے ہیں۔ اس لیے وہ تصور کے ذریعہ نہ صرف اپنی ذات کی چھوٹی بڑی الجھنوں کو سمجھنا چاہتے ہیں بلکہ تصورات کو ذہن انسانی کا استعارہ بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنڈی داس پر مضمون لکھتے ہوئے میرا جی نے لکھا:

''درحقیقت تصورات کی پوجا انسان کے خون میں کچھ اس طرح گھل مل گئی ہے کہ وہ اس کی جبلت ہی معلوم ہوتی ہے۔ تصورات تخیل کی پیداوار ہیں۔ خیال کی لہریں۔ اور اگرچہ خیال اور عمل میں بظاہر ایک نمایاں فرق نظر آتا ہے اور آج کل کے سائنٹیفک زمانے میں عمل ہی کو اکثر لوگ برتر سمجھتے ہیں لیکن ہمیں اس بات کو نہیں بھولنا چاہیے کہ عمل بھی تاریخ کے دائرے میں داخل ہوتے ہی محض خیال بن کر رہ جاتا ہے اور اس لحاظ سے تخیل ہی اس زندگی میں ایک بنیادی چیز ہے۔''(۶)

تصور کو تخیل کی پیداوار سمجھ کر اسے بنیادی چیز کہنے کے معنی یہ ہیں کہ میرا جی اسے تخلیق کا بنیادی عمل سمجھتے ہیں:

''ہندوستانی ذہن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے کہ یہ روزمرہ کی چیزوں سے بھی آدرشی تصورات قائم کرتا ہے اور پھر ان تصورات کو مجسموں کی صورت میں ڈھال کر پوجتا ہے اور اسی چکر میں اس کی ذہنی زندگی اور جذبہ عبودیت کی تسکین ہوتی ہے۔ جمنا اور برندرابن ہندوستان کے ہر نقشے میں مادی صورت لیے موجود ہیں لیکن اس مادی صورت سے ہندوستانی ذہانت ایک تخیلی کیفیت اخذ کرتی ہے اور برندرابن کو محض ایک جنگل کے بجائے ذہنِ انسانی کا استعارہ بنا دیتی ہے۔''(۷)

یہی روزمرہ کی چیزیں، یہی مادی صورتیں میرا جی کے ہاں تصورات بن کر ان کا تخلیقی وفکری آدرش بن جاتی ہیں۔ اسی لیے وہ خواب دیکھتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور اسی لیے ان کی شاعری پر ایک خواب آگیں فضا چھائی ہوئی ہے۔

''خواب دیکھنا ہی میری زندگی کا حاصل رہا ہے اس لیے میں نے اپنے لیے سپنوں کی ایک کٹیا بنالی ہے۔''(۸)

میں کون ہوں، کیا ہوں، کیا جانے، من بس میں کیا اور بھول گئی

جب آنکھ کھلی اور ہوش آیا تب سوچ لگی الجھن سی ہوئی
پھر گونج سی کانوں میں آئی اور سندرتھی سپنوں کی پری

(اجنبی انجان عورت رات کی)

ایڈگر ایلن پو پر مضمون لکھتے ہوئے جہاں میراجی نے سپنوں پر زور دیا تھا وہیں اس بات پر بھی زور دیا تھا کہ:

''وہ جو باتیں زندگی میں حاصل نہ کر سکتا ان کے تصورات قائم کر لیتا۔ زندگی میں اس کو اپنی محبوب عورتیں حاصل نہ ہو سکیں اس لیے کہانیوں میں وہ موت پر حیات بعد الممات کے نظریے سے فتح حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس کا یہ انہماک اس قدر بڑھ گیا تھا کہ اسے حقیقت سے کوئی دلچسپی نہ رہی تھی۔ اس کی کسی تحریر سے پتا نہیں چلتا کہ اس کے زمانے میں امریکہ میں غلامی کے انسداد کا مسئلہ بھی تھا یا میکسیکو کی جنگ بھی ہوئی تھی۔''(۹)

یہی تخلیقی عمل میراجی کی شاعری میں جلوہ گر ہوا۔ ان کی شاعری کی خواب آگیں فضا اور تصورات کی دنیا اسی عمل کا اظہار ہیں۔ میراجی کی شاعری میں کہیں بھی حقیقت کا اظہار اس طور پر نہیں ہوا کہ ہم ان کے زمانے کا کوئی واقعہ اس میں دیکھ سکیں۔ احساس تنہائی کی شدت بھی اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ تصورات کی سطح پر میراجی بالکل اکیلے ہیں۔ وہ خواب کے رسیا ہیں۔ سپنوں کے گیانی ہیں اور ان کی شاعری کا تانا بانا خوابوں سے بنا ہے۔

دن ختم ہوا، دن بیت چکا
رفتہ رفتہ ہر نجم فلک اس اونچے نیلے منڈل سے
چوری چوری یوں جھانکتا ہے
جیسے جنگل میں کٹیا کے اک سیدھے سادے دوارے سے

کوئی تنہا چپ چاپ کھڑا چھپ کر گھر سے باہر دیکھے

(آدرش)

اجنبی، انجان عورت رات کی، جہالت، دن کے روپ میں رات کہانی، بعد کی اڑان، محبت، لبِ جوئبارے، آدرش، دھوکا اور دوسری نظمیں سب اسی تخلیقی عمل کا مظہر ہیں۔ میرا جی کو سمجھنے کے لیے یہ بات بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔

اب تصور کے اس عمل کا دوسرا کرشمہ دیکھئے۔

جب میرا جی کے لیے تصور ایک آدرش بن جاتا ہے اور اس آدرش کے پیشِ نظر ہر چیز بھی تصور بن جاتی ہے تو جسم بھی جسم بن کر نہیں بلکہ تصور بن کر سامنے آتا ہے۔ روح کیا ہے؟ وہ بھی جسم کا ایک تصور ہی تو ہے اسی لیے میرا جی کی شاعری میں جسم ایک پاکیزہ اور متبرک چیز بن کر ظاہر ہوتا ہے۔ یہ پاکیزگی ایسی ہی ہے جیسے روح کی پاکیزگی۔ میرا جی ہمیں جسم کو روح کا درجہ دینے کا عمل کرتا نظر آتا ہے۔ ''اگر جسم ہی روح نہیں تو پھر روح کیا ہے۔''[۱۰]

میرا جی کی شاعری میں جسم اور روح مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ اوپر والا حصہ نیچے والے حصے سے مل کر ایک ہو جاتا ہے۔ یہ انداز فکر میرا جی نے وٹمن، ہائنے اور خصوصاً ڈی، ایچ لارنس کے توسط سے دریافت کیا۔ لارنس والے مضمون میں لارنس کے اس بنیادی تصور پر وہ خاص طور پر زور دیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

> ''ہمارے ارادوں کے باوجود، ہمارے مسلک کے باوجود، ہماری پاکیزگی کے باوجود، ہماری خواہش اور قوتِ ارادی کے باوجود، اگر ہم ایک بار محبت کے اوپر والے حصے میں مقناطیسی تعلق کو برانگیختہ کر دیں تو لازماً جسمانی محبت کے نیچے والے عمیق ترین حصے میں بھی ایک مقناطیسی احساس وشعور کو جگا دیں گے۔''[۱۱]

اپنے آپ کو دریافت کرنے کی کوشش میں وہ اور آگے بڑھتے ہیں اور لارنس کے بارے میں

جو کچھ کہتے ہیں وہ دراصل ان کے اپنے دل کی آواز ہے:

''اس نے دیکھا کہ افلاطون سے لے کر اب تک جسم و روح کی دنیا کو اندھیرے اور اجالے کے استعارے سے بیان کیا جا رہا ہے لیکن اس کا اپنا اندازِ نظر یہ کہتا ہے کہ جسم کی دنیا کو برا کیوں کہا جائے۔ اندھیرے کا استعارہ اسی کے لیے کیوں ہو؟ اور چونکہ رفتہ رفتہ اس نے سمجھ لیا کہ جسم کی دنیا کو پست اور برا کہنے ہی سے بہت مصیبتیں لوگوں پر نازل ہیں اس لیے جہاں اس کی نظروں میں جسم کی دنیا روح کی ہمدوش ہو گئی وہیں اندھیرا بھی اجالے کا ہم معنی بن گیا۔ یوں گویا اس نے اس نے اپنا نظریہ افلاطون کے نظریے کے الٹ قائم کر لیا اور پھر یہ جسمانی دنیا، یہ اندھیرا، یہ تحت الشعور، یہ عالم حیوانی اور زمانۂ ماضی ہی اس کی ذہنی حرکت اور جستجو کا مرکز بن گیا اور اس جستجو میں اس کی زندگی ایک تیرتھ یاترا۔''(۱۲)

جب بات یہ ٹھہری تو!

''جسمانی خواہشات کو پورا کرنا بھی اس کے لیے ایک مذہبی نوعیت کا درجہ اختیار کر گیا۔ محبت اس کے نزدیک دو افراد کے مستقل اور باہمی سمجھوتے کا نام تھا۔ ایک ایسا سمجھوتہ جس کے ذریعہ دو جسم اور دو روحیں ایک ہو کر ایک اعتقاد، ایک اطمینان اور ایک ہم آہنگی حاصل کر سکیں۔''(۱۳)

یہی بات میرا جی ہائنے کے سلسلے میں نمایاں کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

''وہ روح اور جسم دونوں کے سنجوگ کا جویا تھا۔''(۱۴)

سکھا نغمہ محبت کا، مجھے محسوس کرنے دے

جوانی کو

ہے نغمہ جن میں خوابیدہ انھیں تاروں کی حرکت سے

میں لے آؤں گا ہستی کو مجسم شکل کی صورت
انھیں تاروں کو خوابوں سے جگانے دے مجھے اے رات کے ساقی!
دکھانے دے مجھے جلوہ ستاروں کے الجھنے کا
اسی منظر کو لے آؤں گا میں پھر سے نگاہوں میں
جو ہے باقی
جو آویزاں ہے اب تک وقت کی دیوی کے آنچل میں
پکڑ کر ہاتھ میں پنچھی کو اس دھرتی کے جنگل میں
اسی خلوت کے محمل میں
ترے دل میں
جگادوں گا میں اپنی گرم آہوں سے
اسی نغمے کو جو سویا ہے تیرے جسم کے محبوب تاروں میں،

....

....

(سنگِ آستاں)

جسم کو روح کی طرح میرا جی نے جس تقدس، جس پا کیزگی کا درجہ دیا اس کا اظہار اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ ان کی شاعری میں جہاں جنس پرستی لائق صد ستائش نظر آتی ہے وہاں اس میں کبھی بھی عامیانہ پن اور فحاشی کے اثرات نمودار نہیں ہوتے۔ یہ سن کر ممکن ہے آپ مجھ سے اختلاف کریں لیکن روایت پرست سماج میں (جسے ایک نہ ایک دن مٹنا ہے) جہاں مہذب انسان تکلفاتِ تمدن کی وجہ سے کائنات سے ہم آہنگ نہیں رہا۔''(۱۵)

جہاں جسم پر اخلاقی پہروں کی وجہ سے ''فطری انسان کائنات''(۱۶) سے الگ ہو کر دونیم ہو گیا

وہاں جسم کا موضوع اور اس کا اظہار ایک فحش چیز بن گیا۔ میرا جی نے جس طور پر ہاتھ باندھ کر استعاروں کی زبان میں، مرموزی انداز سے، شعریت سے لبریز تصورات کے سہارے جسم اور جنسی عمل کا اظہار کیا ہے اس میں ایک ایسا جادو پیدا ہو گیا ہے جیسے صبح کا پہلا دھندلکا۔ یہ ہلکا ہلکا سا نشہ اور یہ دھندلکا میرا جی کی شاعری کا مزاج بن کر جسم اور جنس کے اظہار کو عبادت کا درجہ دے دیتا ہے۔ دکھ دل کا دارو، سرگوشیاں، سنجوگ، سنگ آستاں، اونچا مکان، آدرش وغیرہ نظمیں اس مزاج اور فکر کا اظہار کرتی ہیں۔

اب مہذب انسان کے تکلفاتِ تمدن کی وجہ سے کائنات سے ہم آہنگ نہ رہنے کے باعث —— آنکھ کے دشمنِ جاں پیراہن —— میرا جی کے سامنے یہ مسئلہ آیا کہ اس 'مہذب انسان' کو 'فطری انسان' کیسے بنایا جائے؟

اس کا جواب بھی ہائنے کی طرح میرا جی کے پاس 'جسم و روح کا سنجوگ' تھا یا لارنس کی طرح جسم کے ذریعہ روح کا عرفان۔

اور رات کی اس تاریکی میں ہی دل کو دل سے ملائے ہیں
پریمی پریتم
ہاں، ہم دونوں! (سنجوگ)

اس سنجوگ کی تلاش میں میرا جی نے ماضی کی طرف سفر کیا اور ماضی کی تاریخ سے ایک ایسا ورق ڈھونڈھ نکالا جہاں نہ صرف مہذب دنیا کے تکلفات ہی نہیں تھے بلکہ جہاں انسان فطری زندگی بسر کر کے کائنات سے ہم آہنگ تھا۔ ہندو دیو مالا کی طرف میرا جی کا سفر اسی تخلیقی عمل کا ایک حصہ ہے۔ تاریخ کے اس دور میں میرا جی کو ہندوستان اور آریہ قوم کی روح کا احساس ہوا۔ یہاں جنس اور اس کی لذت انھیں بالکل فطری اور مذہبی نوعیت کی حامل دکھائی دی۔ تاریخ کا یہی وہ باب ہے جو نسلی اعتبار سے ان کا اپنا ہوتے ہوئے (میرا جی آریہ ہونے پر فخر کرتے تھے) ان کے لیے ذہنی تسکین کا

باعث ہوسکتا تھا۔ بودلیئر والے مضمون میں وہ اپنی سوچ کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''محبت کے نفسی دور کی کارفرمائیوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ محبت کا نفسی دور تحریکات ذہنی کو کہاں تک بیدار کرسکتا ہے۔ اگر جسمانی لحاظ سے تسکین عشق میں ناامیدی اور ناکامی کا سامنا ہو تو اس بات کا خطرہ ہوتا ہے کہ کہیں ذہنی تحریکات ضائع ہو کر یکسر معدوم ہی نہ ہو جائیں۔ اس یاس کی صورت میں یہ نفسی دور ہی ذہن کو زندہ رکھ سکتا ہے۔ [۱۷]

''ذہین شخص کی زندگی میں محبت ایسی ہی تحریک لاتی ہے اور پھر انسانی روحانی کیف سے ہٹ کر جسمانی لذت کی طرف رجوع ہوتا ہے اور جسمانی طور پہ تسکین حاصل نہ ہو سکنے سے وہ بات مٹ جاتی ہے جسے روح اور ذہن نے تخلیق کیا تھا۔'' [۱۸]

اب دیکھئے کہ میراجی جسم کو کس طرح روح کے تصور سے ہم آہنگ کر رہے ہیں۔ وہ جسم کو ایک آدرش بنا کر روایت پرست سماج کا ایک عظیم بت توڑ دیتے ہیں اور جسم کے ''تصورات میں جذبات، تخیلات اور حسن کی ایک ایسی دلکشی پیدا کر دیتے ہیں کہ جسے دیکھ کر ہمیں حیرت ہوتی ہے۔'' [۱۹]

اور جب میراجی یہ کہتے ہیں کہ:

''میری نظمیں الگ ہیں اور صرف انہی لوگوں کے لیے ہیں جو انھیں سمجھنے کے اہل ہوں۔''

تو وہ نہ صرف اپنی شاعری کے بنیادی تصورات کو سمجھنے کی دعوت دے رہے ہیں بلکہ وہ یہ بات دہرا رہے ہیں جو ایک دفعہ بودلیئر کے بارے میں انھوں نے کہی تھی اور جسے میں آج خود میراجی کی شاعری کے سلسلے میں نقل کر رہا ہوں۔

''اس کے کلام کا بیشتر حصہ نوجوانوں اور نادان لوگوں کے پڑھنے کے ناقابل ہے لیکن ایک ایسا شخص جس کی ذہانت پختہ ہو اور جو گہرے اور صحیح غور وفکر کا بھی عادی ہو اس شاعری میں بھی بہت زوردار پہلو دیکھ سکتا ہے۔'' [۲۰]

جسم کو روح بنانے اور اسے عبادت کا درجہ دینے کے ساتھ ساتھ میراجی کے ہاں یہ خیال بھی

پیدا ہوا کہ شاعری کوئی ایسی چیز یا کھیل نہیں ہے جو آسانی سے سمجھ میں آجائے۔ شاعری میں خیال اور اظہار دونوں سطح پر آفاقی مزاج کا ہونا ضروری ہے اور اسے تخلیق کرنے اور سمجھنے کے لیے کوشش، پختہ ذہن اور صحیح غور و فکر کی ضرورت ہے۔ اسی لیے میرا جی کو مینسفیلڈ کی طرح ''ہجوم کی اجتماعی بھیڑ چال بہت ناپسند تھی۔ اس نے جب کبھی جو کچھ لکھا ایک گہری اندرونی تحریک کے اثر سے لکھا اور کبھی بھی کامیابی کے سستے ذرائع اختیار کر کے اپنے کو نیچا ثابت نہیں کیا۔''(۲۱)

اسی لیے وہ اس بات پر خصوصیت کے ساتھ زور دیتے ہیں کہ:

''اکثریت کی نظمیں الگ ہیں۔ میری نظمیں الگ ہیں۔''

وہ یہاں پہنچ کر محسوس کرتے ہیں کہ وہ اور ان کی آواز تخلیقی سطح پر سب سے الگ اور اکیلی ہے اور روایت پرست معاشرہ کے لیے ''کسی نئی آواز کو سننا مشکل ہے۔ اتنا ہی مشکل جتنا کسی انجانی بولی کو سننا۔ دنیا اگر کسی بات سے ڈرتی ہے تو وہ ہے نیا تجربہ۔''(۲۲)

میرا جی نے بھیڑ چال سے ہٹ کر اردو شاعری میں ایک ایسا تجربہ کیا کہ خود اردو شاعری میں موضوع اور ہیئت دونوں کے اعتبار سے ایک ایسی روایت بن گئے کہ اس کی اولیت ہی ان کے زندہ رکھنے کو کافی ہے۔

ان تصورات کے ساتھ میرا جی کے ہاں اندھیرے اور اجالے کا تصور بھی خاص اہمیت حاصل کر لیتا ہے:

> ''جب سے یہ دنیا بنی ہے اجالے اور اندھیرے کی کش مکش جاری ہے...... شاید ہم حال کے اجالے میں اپنے آپ کو نہیں دیکھ سکتے اور اپنے آپ کو دیکھے بغیر ہمیں اطمینان بھی نہیں ہوتا۔ اس لیے ہم ماضی اور مستقبل میں اپنی ہی ایک غیر مرئی ہستی کو جاننے کی جستجو کرتے ہیں۔''(۲۳)

یہ اندھیرا اجالا کبھی شر و خیر کی علامت بن کر آتا ہے۔ کبھی ماضی اور حال کا اور کبھی ان دو

کیفیتوں کا جن کا کچھ بھی نام رکھا جا سکتا ہے۔ یہ اندھیرا اجالا کیا ہے؟ اس کے کیا معنی ہیں؟ وہ میراجی کی زبان سے سنیئے:

''جس طرح انسان کی مرئی دنیا میں اندھیرے اور اجالے کا ساتھ ہے اسی طرح غیر مرئی دنیا میں بھی اندھیرے اور اجالے کا ساتھ ہے۔ اندھیرا اور اجالا دو لازم و ملزوم خصوصیتیں ہیں۔ دو کیفیتیں، ہم خواہ ان کے کوئی نام رکھ لیں —— نیکی اور بدی، تخلیقی اور تنظیمی قوتیں، قدیم اور جدید رجحانات، قدامت پرستی اور انقلاب۔''(۲۴)

''دو دنیائیں سیاہ اور سفید، پست و بلند، اندھیرے اور اجالے کی دنیائیں، جسم اور روح کی دنیائیں۔''(۲۵)

یہ دونوں عناصر ساتھ ساتھ کام کرتے ہیں۔ جسم اور روح مقناطیسی رشتے میں ایک ہو جاتے ہیں۔ زندگی کا توازن اسی پر قائم ہے۔ اندھیرے اجالے کا یہ تصور میراجی کی شاعری میں جسم اور روح، خیر و شر، انصاف و ناانصافی کی علامتیں بن کر بار بار آتا ہے لیکن اس سے آگے ......لیکن میراجی کا سفر تو لمبا تھا۔

یہی دھندلکا، اندھیرے اجالے کا یہی سنجوگ علامت و اشارت کے روپ میں ان کی شاعری کا حسن بن جاتا ہے:

''بات کو دھندلکے میں رکھنے سے شعر میں ایک حسن پیدا ہو جاتا ہے۔''(۲۶)

''علامت و اشارت خیال کی سب سے بڑھ کر بے ساختہ اور آپ روپی صورت ہے۔ اشارتی شاعری اظہار کا ایک فطری طریقہ ہے جو ہماری ہستی کی گہرائیوں سے امڈ کر نمودار ہوتا ہے۔''(۲۷)

''سچی شاعری وہی ہے جو اشارتی ہو اور اگر ان اشاروں کنایوں میں شاعر کسی جگہ مبہم بھی ہو جائے تو ہم اس کے تجربات اور احساسات کو سمجھنے کے بغیر محسوس کر سکتے ہیں۔''(۲۸)

''کسی چیز کو واضح طور پر بیان کر دینے سے اس لطف کا تین چوتھائی حصہ زائل ہو جاتا ہے جو رفتہ رفتہ کسی بات کے معلوم کرنے میں ہمیں حاصل ہوتا ہے۔ اشاروں ہی سے سوئے ہوئے خواب جاگ اٹھتے ہیں۔''(۲۹)

''الفاظ محض اشارے ہیں اس لیے وہ بنفسہٖ کسی طرح کی بیانی قوت نہیں رکھتے۔''(۳۰)

''فنکار ذہن کی کسی کیفیت کا اظہار چاہتا ہے۔ ذہنی کیفیت کے چند اجزا ہمیشہ مبہم ہی رہیں گے اور اسی لیے کسی ذہنی کیفیت کے اظہار میں یہ ابہام نہ صرف قدرتی بات ہے بلکہ حقیقت پرستی کا تقاضا یہ ہے کہ اسے جوں کا توں بیان کیا جائے۔ فنکار جس بات کو وضاحت کے ساتھ نہیں بلکہ اشارے کنائے سے بیان کرتا ہے وہی بات اس کی تخلیق میں ایک عمق پیدا کرتی ہے۔''(۳۱)

یہ ذہنی کیفیات 'یہ نفسی الجھنیں' یہ اجالے اور اندھیرے کا ملاپ، یہ خارجی اور داخلی کیفیات، اشاروں اور استعاروں کی زبان میں زیادہ بہتر طریقہ پر ادا کی جا سکتی ہیں۔ یہی مزاج اور یہی اصول میراجی کی شاعری کا مزاج بن جاتے ہیں اور یہی وہ مزاج ہے جو فرانسیسی شاعر میلارمے کی خالص شاعری کا مزاج ہے۔ یہ خالص شاعری کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ یہ شروع ہی سے ہمیں میراجی کے مزاج میں رسی بسی ملتی ہے —— حقیقت کو خواب بنانے کا عمل۔ نامعلوم ذہنی کیفیات کو لفظوں کے ذریعہ بیان کرنے کی کوشش۔ جدید اردو شاعری میں میراجی واحد شاعر ہیں جن کے ہاں 'خالص شاعری' کے خوبصورت نمونے ملتے ہیں۔

''خواب اور حقیقت اس قدر گھل مل جائیں کہ ان میں فرق نہ رہے۔''(۳۲)

''حقیقت کو اگر خواب کی صورت میں بدل دیا جائے تو خالص شاعری حاصل ہوگی۔''(۳۳)

ان باتوں کو سامنے رکھ کر اگر میراجی کی شاعری کو پڑھا جائے تو وہ ہمارے لیے اجنبی نہیں رہتی۔ لیکن یہ بات الگ ہے کہ وہ مزاج اور روح کے اعتبار سے 'اکیلی شاعری' ہے۔ منفرد کا لفظ

میں اس لیے استعمال نہیں کر رہا ہوں کہ میرا جی کی انفرادیت کو'اکیلی' کے لفظ سے زیادہ بہتر طور پر بیان کیا جا سکتا ہے۔

میرا جی کے ہاں ابہام کی وجہ بھی یہی ہے کہ وہ ان نفسی الجھنوں اور ان ذہنی کیفیات کو اپنی گرفت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں جو ہمارے لاشعور میں سو رہی ہیں۔ ایسی نفسی الجھنیں اور کیفیات کو جن کی کوئی شکل اور کوئی نام نہ ہو، لفظوں کے ذریعہ پیش کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ یہاں مروجہ زبان اور اس کے الفاظ اپنے معنی بدلنے لگتے ہیں اور نئی تراکیب اور بندشیں، استعارے اور علامات بار بار سامنے آتے ہیں۔ ساتھ ساتھ میرا جی تخلیقی سطح پر حقیقت کو خواب بنانے اور دونوں کو ملا کر ایک کر دینے کی کوشش میں خالص شاعری کو جنم دینے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ اور چونکہ وہ دنیا کی ہر بات کو جنس کے تصور کے آئینے میں دیکھتے ہیں اور چونکہ جسم کی پاکیزگی اور جسم کا تقدس ان کا آدرش ہے اس لیے وہ اظہار میں روحانی سطح پیدا کرنے کے لیے ایسا مرموزی لہجہ، استعاروں کی ایسی زبان، جسم کو گوناگوں کیفیات کے اظہار کے لیے اشارت و علامت کا استعمال اس طور پر کرتے ہیں کہ ابہام ایک فطری عمل بن جاتا ہے۔

''ابہام ایک اضافی تصور ہے اور پھر زندگی بھی تو ایک دھندلکا ہے۔ ایک بھول بھلیاں، ایک پہیلی۔ اسے بوجھ نہ سکے تو ہم زندہ نہیں مردہ ہیں۔''(۳۴)

میرا جی کی شاعری کا تخلیقی و فکری مزاج ہی ایسے خمیر سے اٹھا ہے کہ ابہام کے بغیر (اگر اس کی سرحدیں اکثر اغلاق سے بھی مل جاتی ہیں) اس کا موزوں اظہار ممکن نہیں ہے۔

پھر ساتھ ساتھ علامات کے طور پر بہت سے الفاظ مثلاً سمندر(۳۵)، سایہ(۳۶)، رات(۳۷)، اندھیرا اجالا، چاند، نیلگوں(۳۸) وغیرہ اس طور پر استعمال میں آتے ہیں کہ وہ مخصوص معنی اور ٹھوس ذہنی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں اور یہ عوامل مل ملا کر میرا جی کی شاعری میں کیفیات کا دھندلکا ذہنی فضا کا اندھیرا اجالا، دھیما پن، پرخلوص جذبہ کی پاکیزگی اور غم اور کرب کی میٹھی میٹھی کسک اور لذت پیدا کر

دیتے ہیں۔ بغیر ردیف، قافیے اور چھوٹے بڑے مصرعوں کے باوجود میراجی کی شاعری اثر انگیز ہے اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ میراجی کا "کلام پڑھ کر ہم جھجک جاتے ہیں لیکن ناامید نہیں ہوتے۔ ہمیں عنقریب حاصل ہونے والی لذت کی توقع رہتی ہے اور ہمارا دل گواہی دیتا ہے کہ یہ محض لفظوں کا ایک جال ہی نہیں پھیلا ہوا ہے بلکہ لفظوں سے آگے نکل کر کچھ اور بھی موجود ہے۔"(۳۹)

"مگر ابہام کی اس الجھن کو دور کرنے کے لیے ارتقائے ذہنی کی ان منزلوں سے گزرنا ضروری ہے جن سے گزر کر شاعر نے ایک احساس کو قلم بند کیا تھا۔"(۴۰)

حقیقت کو خواب بنانے کے عمل میں میراجی پہلے خارجی چیز کا ذکر کرتے ہیں۔ پھر اس تصور کو مٹا دیتے ہیں اور پھر دوسرے لمحے وہ اپنے اندر اتر جاتے ہیں جہاں خواب ہیں، تصورات ہیں، ماضی کی حسین دلکشی ہے۔ اسی لیے میراجی کو پڑھتے وقت قاری کے ذہن کو اس قدر دھچکے لگتے ہیں کہ وہ اگر ذرا سی اکتاہٹ محسوس کرنے لگے تو میراجی کی شاعری اس کے لیے بے معنی ہو جاتی ہے۔ میراجی کو پڑھنا واقعی صبر آزما کام ہے۔ سب سے اچھا طریقہ یہ ہے کہ نظم پڑھتے وقت میراجی کی شاعری کے بنیادی تصورات وعوامل کو ذہن میں رکھتے ہوئے مصرعوں اور لفظوں پر پنسل سے نشان لگاتے چلیے۔ نظم اور اس کے مفہوم کی دلکشی اور حسن آئینہ ہوتا چلا جائے گا۔ میں نے میراجی کو یوں ہی پڑھا ہے۔ نظم پڑھتے وقت ایک ایک مصرع پر نظر رکھنی ہوتی ہے لیکن ایک مصرعے کا دوسرے مصرعے سے ظاہری ربط تلاش کرنا غلطی ہے۔ ایک خیال یا احساس جس سے نظم شروع ہوئی ایک دم ایک لکیر سی بنا کر غائب ہو جاتا ہے اور پھر خیال یا احساس اس لکیر کے ساتھ جڑ کر اسے آگے بڑھاتا ہے۔ بعض اوقات نظم کی ذرا سی ترتیب بدلنے سے مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ نظموں کے عنوان اکثر علامتی ہوتے ہیں۔ وہ اس ذہنی کیفیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں جس کا اظہار نظم میں ہو رہا ہے۔ نظموں میں اکثر مصرعے صرف اس لیے کہے جاتے ہیں کہ مخصوص کیفیت کے تاثر میں اضافہ ہو سکے۔ داخلی کیفیت کی منظر کشی میں میراجی کو کمال حاصل ہے۔ یہ وہی تصور کا

تخلیقی عمل ہے۔ حال میرا جی کو ماضی میں لے جاتا ہے۔

حقیقت کو خواب بنانے کی کوشش۔ اجالے کو اندھیرے میں ملانے کا عمل۔ اسی لیے حال پہلے آتا ہے اور ماضی بعد میں اور پھر میرا جی وہیں ماضی میں رہ جاتے ہیں۔ یہاں پہنچ کر میرا جی اپنے جذبات میں معروضی مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس تخلیقی سفر میں ابہام ایک قطعی فطری عمل ہے۔ دیکھئے خود میرا جی اس بارے میں کیا کہتے ہیں:

''جدید شاعری کی آمد اور مغربی تعلیم و تہذیب کے اثرات سے شاعری میں ابہام کے بعض نئے پہلو بھی نکل آئے ہیں اور ان پر غور و خوض کی اس لیے بھی ضرورت ہے کہ شاعری کی ذہنی حرکات کو بھی تخلیق فن میں پہلے سے اب بہت زیادہ دخل ہے یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجیے کہ اب شاعری پہلے کی بہ نسبت بہت زیادہ ذاتی و انفرادی ہوتی جا رہی ہے۔ شاعر کے ذہن میں ایک خیال یا ایک تصور پیدا ہوتا ہے اور وہ اس کے اظہار کے لیے عام زبان سے ہٹ کر خاص اور مناسب الفاظ کی تلاش کرتا ہے جو اس کے تصورات سے پورے طور پر ہم آہنگ ہوں۔ اور اس اجنبیت کو دور کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم بھی شاعر کے نقطۂ نظر سے اپنے ذہن کی حرکت کو شروع کریں ورنہ ہمیں اس کی تخلیق میں ابہام اور اغلاق نظر آئے گا اور اگرچہ وہ ابہام ہمارے سمجھنے میں ہو گا یعنی ہماری ذات میں لیکن ہم اسے بے صبری میں شاعر کے سر منڈھ دیں گے۔''

میرا جی بار بار اس بات کا اعادہ کرتے ہیں اور صحراؤں میں اذان دیتے ہوئے کسی بندۂ خدا کا انتظار کرتے ہیں۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ اگر میرا جی کی شاعری جھوٹی اور بناوٹی شاعری ہوتی اور اس میں کسی پُر اخلاص، سچے تخلیقی عمل کا اظہار نہ ہوتا تو اس کا اثر اپنے ہم عصر شعراء پر اور نہ صرف اپنے ہم عصر شعراء پر بلکہ بعد کی نسلوں پر بھی اتنا نہ ہوتا۔ میرا جی نے گونگی حقیقتوں کو زبان دی ہے اور لاشعور کو شعور کی سطح پر لانے کا تخلیقی عمل کیا ہے اور یہ بات کوئی معمولی بات ہرگز نہیں ہے۔

میراجی کی شاعری میں جس انسان سے ملاقات ہوتی ہے وہ جھجکتا ہوا انسان ہے جو اس جہانِ رنگ و بو سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہے مگر نہیں ہوسکتا۔ اسی لیے وہ افسردہ سی فضا میں سانس لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس کے نغموں کی مدھر لے غم انگیز عشرت کی لے ہے۔ تنہائی میں بہتے آنسو اس کے لیے سکھ کے شعلے بن جاتے ہیں اور دکھ سے نور بڑھنے لگتا ہے:

میں ڈرتا ہوں مسرت سے
کہیں یہ میری ہستی کو
بُھلا کر تلخیاں ساری
بنادے دیوتاؤں سا
تو پھر میں خواب ہی بن کر گذاروں گا
زمانہ اپنی ہستی کا (میں ڈرتا ہوں مسرت سے)

اسے نرم و نازک، میٹھے درد میں کیفِ حیات ملتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ ایک انسان ہے جس کا احساس، جس کا شعور زندہ ہے اور اس کے لیے احساس کی ناؤ رُک جانے کے معنی موت ہیں —— صرف مرے احساس کی ناؤ چلتی جائے، نرم اور تیز۔

کیسی ڈھلوان سے پھسلا ہے شعور
سوچ اک تیتری بن کر یوں اُڑی جاتی ہے
اے جوانسان! ترے دل کو لبھاتا ہے یہ منظر، لیکن
مرمریں قصر کا لذت سے یہ لبریز ستون
اپنی دوری، تیری مجبوری سے
کہیں احساس کو ہی ساکت و جامد نہ کرے

اسی لیے وہ لمحہ بہ لمحہ زندہ ہے۔ شعور کا لمحہ اس کے لیے ابدیت کا لمحہ ہے۔

لیکن ۱۹۴۱ء اور اس کے بعد کی نظموں میں اس انسان سے مل کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ اسے اپنی شخصیت پر اب یقین نہیں رہا۔ وہ اب متذبذب ہے۔ وہ فیصلہ کرنا چاہتا ہے۔ وہ انتخاب کے کرب میں مبتلا ہے۔ اس کے احساس و شعور میں ایک ایسی تبدیلی آ رہی ہے جس نے اس کی شخصیت کے سارے سِروں کو الجھا دیا ہے۔ وہ خود کو دریافت کرنے کے لیے کسی اور سفر کی تلاش میں ہے۔ اس دور میں ابہام اس لیے اور بڑھ جاتا ہے۔ وہ سفر جو میراجی نے حال سے ماضی کی طرف کیا تھا۔ تاریخ کا وہ باب جو انھوں نے انسان کو فطری انسان بنانے اور کائنات سے ہم آہنگ کرنے کے لیے تلاش کیا تھا ان کے لیے فنا کا سفر بن گیا۔ جب میراجی طویل عرصہ تک سفر کر کے منزل کی تلاش میں نکلے تو انھوں نے دیکھا:

......اور ساگر کہاں ہے جو تھا موجزن

کوئی ساگر نہیں، باغ......صحرا نہیں، کوئی پربت نہیں

آہ کچھ بھی نہیں (فنا، ۱۹۴۲ء)

اب وہ ایک طرف اپنی حقیقی روایت سے کٹ چکے تھے اور دوسری طرف یہ عمل خود ان کے لیے ایک زبردست دلدل بن گیا تھا۔ یہاں نہ کوئی راستہ تھا اور نہ اس سے کائنات، معاشرہ، فرد اور زندگی کی تشکیلِ نو ہو سکتی تھی۔ یہاں پہنچ کر میراجی بالکل اکیلے رہ گئے اور یہ تخلیقی عمل اب خود ان کے لیے بھول بھلیاں بن گیا جہاں سے وہ مرتے دم تک نہ نکل سکے۔

راستہ ملتا نہیں مجھ کو ستارے تو نظر آتے ہیں

زینے کی بھول بھلیاں اسی آواز میں کھو جاتی ہے

ہاتھ میں تھامی ہوئی شمعیں بھی بجھ جاتی ہیں (تفاوت راہ، ۱۹۴۲ء)

اس بات کا اظہار نظموں کے عنوانوں سے بھی ہوتا ہے۔ ۳۴-۱۹۳۳ء کی نظموں میں ایک نظم کا عنوان ہے 'دیوداسی اور پجاری'۔ میراجی کے ہاں اس دور میں عورت کا یہی تصور ہے۔ ۳۵ء کی

یہ دیواداسی ''ایک عورت'' بن جاتی ہے۔اس عنوان سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہاں عورت کا دیواداسی والا تصور باقی نہیں رہا۔۴۲ء تک پہنچتے پہنچتے ایک نظم ''آخری عورت'' کے عنوان سے ملتی ہے اور اسی سال کی نظموں میں ایک نظم ''ایک تھی عورت'' کے عنوان سے ملتی ہے۔۳۴ء کی 'دیوداسی' اور ۳۵ء کی 'ایک عورت' اب ماضی بن جاتی ہے اور فاصلے کا احساس شدید تر ہو جاتا ہے۔نظموں کے عنوانات میراجی کی باطنی روداد پر روشنی ڈالتے ہیں اور پھر ۴۲ء کی پہلی نظم کا عنوان ''رخصت'' ہے اور پھر دھوکا، تفاوت راہ، جہالت، آدرش، حرامی اور فنا جیسی نظمیں ملتی ہیں۔ان نظموں میں موت کے قرب کا خیال زندگی کی شدید خواہش میراجی کی شخصیت کو ڈھانے لگتی ہے —— پھیلے پھر سے سیاہی —— رستے بھول ہی جائے راہی۔

اجنبی آرزو دل میں آنے لگی

ایک ہی راہ میں اور بھی راستے ہیں نئے سے نئے

سوچ اس کی تو اب آئی ہے

آج تک سونے رستے پہ چلتے ہوئے

آنکھ کو بھول کر دھیان آیا نہیں تھا کہ اس راہ میں

دائیں بائیں کئی ایسے منظر پڑے ہیں جنھیں

سوئے رہنا ہے یونہی اچھوتی کنواری دلہن کی طرح

....

سوچ جاگے گی اور سیج کے پھول کانٹے بنیں گے سبھی

رنگ کے گیت میں سارے مہمل اشارے ہی رہ جائیں گے

ایک تنکے کی مانند بہہ جائیں گے بول سب پریت کے

دھیان آئے گا دل میں کہ اب تو یونہی سوچتے سوچتے

کھوئے کھوئے، ہمیں اک اچھوتی، کنواری دلہن کی طرح
بیٹھے رہنا ہے رستے کو تکتے ہوئے
جب تک آئے نہ بن کر کوئی سورما، بانکا ترچھا جواں
اپنے گھوڑے کی باگوں کو تھامے ہوئے　　　　　(کروٹیں، ۱۹۴۲ء)

اس دور میں شراب کی کثرت، اعصاب زندگی، نفسیاتی الجھنوں کا طاعون، استمنا بالید کی زیادتی اسی باطنی پسپائیت کے عذاب کا نتیجہ ہیں۔ یہ شاعری میراجی کی باطنی شخصیت کی شکستگی اور درماندگی کی مظہر ہے۔ ساری شخصیت اڑا اڑا دھم اوندھے منہ گر جاتی ہے۔ اخلاقی زوال، جسمانی زوال، فکری زوال، روحانی زوال سب اسی باطنی درماندگی کا نتیجہ ہیں۔

میں جانتا ہوں یہ چند اشارے مجھے بھی اس رات سے ملا کر
شکستہ ساحل کے جھاگ بن کر
سکوں کے آغوشِ بے رُخی میں ہی جا بسیں گے
وہی سیہ رات جس کے مبہم گُلوئے تیرہ کا گرم اندھیرا
اُبلتے دردِ سیہ کی مانند یہ بتاتا ہے کوئی شے اس جگہ جلی ہے

(اداکار، ۱۹۴۳ء)

یہاں میراجی کی ہستی، مٹ گئی۔ یہ عمل ۱۹۴۰ء سے آہستہ آہستہ شروع ہوتا ہے اور ۱۹۴۲ء کی نظموں میں اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔

مگر افسوس کہ جب درد دوا بننے لگا مجھ سے وہ پابندی ہٹی
اپنے اعصاب کو آسودہ بنانے کے لیے
بھول کر تیرگیِ روح کو میں آ پہنچا

(اونچا مکان، ۱۹۴۰ء)

بس اب تو ایک اجنبی ہجوم سامنے ہے اور میں ہوں اور کوئی بھی نہیں
وہ باغ اک خرابہ ہے کہ جس میں جھیل کے جزیرے پر محل دکھائی دیتا تھا
محل کہاں بس اب تو چند چوکھٹیں، شکستہ فرش کہہ رہا ہے—— ہم بھی تھے
ہر ایک شے کو شب کی تیرگی نے اپنی گود میں چھپایا ہے
اندھیری رات گھات میں لگی ہے اب وہ چاہتی ہے مجھ کو مجھ سے چھین لے
میں دیکھتا ہوں تیرگی کی لہر لہر رینگتی، سمٹ سمٹ کے پھیلتی ہوئی مری ہی سمت آتی ہے

(آدرش، ۱۹۴۳ء)

ماضی کے دھندلکوں میں اُجالا تلاش کرنے والے میرا جی ''تیرگیِ روح'' کی دلدل میں دھنس گئے۔ ''ہم بھی تھے'' کے الفاظ اسی باطنی پسپائیت اور شکستگی کی طرف اشارہ کر رہے ہیں اور جب ۴۷-۴۶ء میں انھوں نے پھر سے بیدار ہونے اور ان تیرگیوں کا مقابلہ کرنے کے لیے اپنی ساری قوتوں کو جمع کیا (انہی دنوں اطلاع آئی کہ اب میرا جی بہت باقاعدہ زندگی بسر کر رہے ہیں) تو جیون کی ندی خشک ہو چکی تھی۔ ساری ذہنی و جسمانی قوتیں جواب دے چکی تھیں اور اب وہ ان میں وہ لپک، وہ توانائی اور قوت باقی نہ رہی تھی جو میرا جی کو اس دلدل سے باہر نکال سکے۔ ۴۹-۴۸ء کی شاعری میں ہمیں ایک نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ تیزی سے واپس آ رہے ہیں اور اپنی تحقیقی روایت سے دوبارہ رشتہ ناتا قائم کرنے کی فکر میں لگے ہوئے ہیں لیکن —— پھر ایک دن خبر آئی کہ دکھوں کی دلکشی میں خود کو کھو دینے والے میرا جی دکھ بھوگتے بھوگتے مر گئے ہیں۔ میرا جی کو مرنا ہی تھا۔

میں ہوں آزاد —— مجھے فکر نہیں ہے کوئی
ایک گھنگھور سکوں، ایک کڑی تنہائی
میرا اندوختہ ہے!

حوالہ جات

۱۔ میراجی کو افسانوی ناکامی کا تصور بہت عزیز تھا۔ جس شاعر کے ہاں یہ تصور ملا اسے خاص طور پر نمایاں کیا۔ ''وٹمن (امریکی شاعر) نے تمام عمر شادی نہیں کی اور اس کی وجہ بھی یہی افسانوی ناکامی قرار دی جاسکتی ہے۔'' مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۴۶

''ہائنے (جرمن شاعر) کی شخصیت کا انسانی پہلو تو اپنے اس ناکام افسانہ محبت کی تلخی کے اثرات سے عہدہ برآ ہو گیا......'' مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۶۱۴

۲۔ یہ الفاظ میراجی نے ایڈگر ایلن پو کے بارے میں لکھے تھے۔ مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۳۲۹

۳۔ یہ الفاظ بھی میراجی نے ایڈگر ایلن پو کے بارے میں لکھے تھے۔ مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۲۳۱

۴۔ دیباچہ، اس نظم میں، ص:۱۱، میراجی

۵۔ مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۲۳۰

۶۔ مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۱۹۲

۷۔ مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۲۲۰

۸۔ پو کے الفاظ کا حوالہ، مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۲۷۲

۹۔ پو کے الفاظ کا حوالہ، مشرق و مغرب کے نغمے، ص۲۷۲

۱۰۔ وٹمن کے الفاظ، مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۵۱

۱۱۔ لارنس کے الفاظ، مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۴۸۰

۱۲۔ لارنس، مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۴۹۹

۱۳۔ لارنس، مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۵۰۶

۱۴۔ ہائنے، مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۶۱۰

۱۵۔ لارنس، مشرق و مغرب کے نغمے، ص:۵۰۴

۱۶۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۵۰۴

۱۷۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۱۷۶

۱۸۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۱۸۰

۱۹۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۱۸۱

۲۰۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۱۸۱

۲۱۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۱۴۸

۲۲۔ مشرق ومغرب کے نغمے،لارنس کے الفاظ،ص:۴۷۴

۲۳۔ دیباچہ،میراجی کی نظمیں،ص:۹

۲۴۔ مشرق ومغرب کے نغمے،بودلیئر،ص:۱۶۴

۲۵۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۴۹۸

۲۶۔ میلارمے کے الفاظ،مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۳۶۲

۲۷۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۳۶۳

۲۸۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۳۶۵

۲۹۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۳۶۵

۳۰۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۳۶۸

۳۱۔ مشرق ومغرب کے نغمے میلارمے،ص:۳۷۳

۳۲۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۳۷۵

۳۳۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۳۷۶

۳۴۔دیباچہ،میراجی کی نظمیں،ص ۱۵

۳۵۔ نظم ''دھوکا'' میں خاص طور پر اور دوسری نظموں میں عام طور پر سمندر کا ذکر آتا ہے۔وِٹمن کے بارے میں میراجی نے لکھا تھا:''ان مختلف نظریوں اور خیالوں کے علاوہ وِٹمن کا موضوع سمندر بھی

ہے اور اس کی وجہ یہی ہے کہ سمندر میں انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں اور قدرت کی عظمت کا مؤثر اظہار ہوتا ہے۔''ص:۵٦

٣٦۔٣٧۔ رات جنس کی علامت ہے اور کالی رات فرقت کی۔ سایہ بھی اسی کا ایک حصہ ہے۔''دن کے روپ میں رات کہانی''میں سایہ کی علامت تفصیل کے ساتھ آئی ہے۔ لارنس والے مضمون میں وہ اپنی بات ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:''رات جو تاریکی کو گود میں لیے ہوتی ہے اس کی نظر میں وقت کا بہترین حصہ تھی۔ رات ہی کے زرخیز سایوں میں طبعی تحریکات چھاؤنی چھائے بیٹھی ہیں'' مشرق ومغرب کے نغمے،ص:۵۰۵

٣٨۔ چنڈی داس والے مضمون میں یہ الفاظ ملتے ہیں:

''ویشنوؤں کے تصور میں کرشن مشیت ایزدی کا اوتار ہے۔ اس کا رنگ سیاہی مائل نیلگوں ہے۔ یہ رنگ نظام کائنات کا سب سے ممتاز رنگ ہے۔ چرخ نیلی فام کے متعلق کچھ کہنا بیکار ہے۔ اسی بات کو لیجیے کہ زمین ایک چھوٹی سی چیز ہے اور آسمان وسیع تر اور آسمان کا رنگ نیلا ہے۔ سمندر بھی جو ہمارے اس کرۂ ارض سے تگنی وسعت رکھتا ہے نیلگوں ہی ہے۔ دھرتی پر کھڑے ہوئے دور کے پربت بھی ایک دھندلی نیلگوں دیوار کی طرح دکھائی دیتے ہیں۔ دور کے سبزہ زار اور پیڑوں کے جھرمٹ بھی سبز کے بجائے نیلے ہی نظر آتے ہیں۔ تو کرشن کا رنگ بھی نیلا ہے کیونکہ وہ نہ صرف اس سنسار کا پالن ہار ہے بلکہ اس دھرتی کے رہنے والوں کا ملجا و ماویٰ۔ اس کے سر پر پھولوں کا ایک تاج ہے جس میں مور کے پر لگے ہیں اور یہ مورمکٹ ہمیں دھنک کے مختلف رنگوں کی یاد دلاتا ہے۔ گویا نظامِ کائنات کی نیلاہٹ میں جو اور رنگ نمایاں نظر آتے ہیں وہ اس مورمکٹ میں ظاہر ہیں۔''مشرق ومغرب کے نغمے،ص:٢١٧

٣٩۔ مشرق ومغرب کے نغمے،ص:٣٦٧(میلارمے)

۴٠۔ مشرق ومغرب کے نغمے(میلارمے)،ص:٣۵٨

میرا جی کی اہمیت

میرا جی کے زمانے میں اردو شاعری کے تین مکاتب تکمیل کے مراحل طے کر چکے تھے۔ ان میں سے ایک مکتب اختر شیرانی کا تھا جس نے محبت کے جذبے کو رفعت اور عظمت سے مملو کر دیا تھا اور گوشت پوست کے جسم اور اس کے ارضی مقاصد کے مقابلے میں ایک مثالی اور ارفع دنیا کو اپنی منزل قرار دے لیا تھا۔ اس زاویہ نگاہ کی ابتداء رومانی تحریک کی ترویج اور فروغ سے ہوئی۔ لیکن اختر شیرانی پر اس کی تکمیل ہوگئی۔ دوسرا مکتب علامہ اقبال کا تھا۔ جس نے آسمان کی رفعت اور مقصد کی طہارت کو باقی تمام اشیا پر ترجیح دے دی تھی اور ایک مثالی اسلوبِ حیات کو اپنا مطمح نظر قرار دے لیا تھا۔ اس مکتب کی ابتدا حالی اور اس کے رفقا سے ہوئی لیکن اسے تکمیل علامہ اقبال نے دی۔ تیسرا مکتب ترقی پسند نقطۂ نظر کا علم بردار تھا۔ اور خارجی زندگی میں ایک مثالی معاشرے کی تعمیر اس کا منتہائے مقصود تھا۔ اردو شاعری میں اس کے لاتعداد علم بردار تھے۔ لیکن فیض کے ہاں اس کی تکمیل ہوتی نظر آرہی ہے۔۔۔ گویا ان تینوں مکاتبِ شعر کا اپنا اپنا میدان عمل تھا تاہم ان میں چند باتیں ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتی تھیں۔ اول یہ کہ وہ خیال کی ہمہ جہتی اور انتشار پسندی کے بجائے ایک مثالی ہمہ اوست اور یک جہتی کے قائل تھے۔ دوسرے اسلوب شعر کے ضمن میں ایک کلاسیکی رکھ رکھاؤ، تراش خراش اور انضباط کے داعی تھے۔ آخری یہ کہ اختر شیرانی، اقبال اور فیض میں ان مکاتب کی تکمیل کی صورت پیدا ہوگئی تھی۔

ایسے میں میرا جی کا مکتب شعر وجود میں آیا جو مزاجاً ان تینوں کی ضد تھا۔ مثلاً اختر شیرانی نے محبت کی ارفع اور مثالی صورت پیش کی تھی جب کہ میرا جی نے محبت کے ارضی پہلوؤں کو اہمیت

دی۔ پھر جہاں اقبال نے زمین کو آسمان کے تابع کر کے ایک مثالی اسلوب حیات کو ارضی حد بندیوں سے ماورا قرار دیا تھا، وہاں میرا جی کے ہاں ارض اور اس کا کلچر ایک قوی تر روپ میں ابھر آئے۔ اسی طرح فیض نے تو خارجی زندگی میں ایک مثالی معاشرے کی تکمیل کا خواب دیکھا جب کہ میرا جی کے ہاں داخلی زندگی کی پیچیدگیاں اور اسرار زیادہ جاذب نظر متصور ہوئے۔ آخری یہ کہ اختر شیرانی، اقبال اور فیض پر ان مکاتبِ شعر کا اختتام ہوا۔ مگر میرا جی اپنے مکتب شعر کا نقطہ آغاز ثابت ہوا۔

اختر شیرانی، اقبال اور فیض۔۔۔ ان میں سے ہر ایک ریلوے ٹرمینس کی طرح تھا۔ یہاں ریلوے لائن اختتام پذیر ہو گئی تھی۔ مسافر اپنی منزل پر پہنچ گیا تھا اور سفر کی آرزو اور منزل کی تشنگی باقی نہیں رہی تھی۔ ریلوے ٹرمینس کا یہ ایک امتیازی وصف ہے کہ مسافر کو کسی اور منزل کی طرف راغب ہونے کی اجازت ہی نہیں دیتا۔ یہاں سے کوئی لائن کسی نئے دیس کی طرف نہیں جاتی۔ یہ گویا اختتام اور تکمیل کا نشان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان شعراء کا کلام نظریاتی طور پر ہی نہیں، فنی اعتبار سے بھی تکمیل کا احساس دلاتا ہے۔ تراکیب کی ساخت، مصرعوں کی ترتیب اور لفظوں کی تراش خراش میں ایک آشنا ضبط اور ایک مضبوط گرفت کا احساس ہوتا ہے۔ پیکر جھول سے محفوظ اور فکر ابہام سے نا آشنا ہے۔ ہر چیز پر ٹریڈ مارک ثبت ہے۔ اور اس لیے کوئی دوسرا ان کی تقلید نہیں کر سکتا۔ اعلیٰ پائے کے شعراء کا یہ ایک نمایاں وصف ہے کہ وہ راستوں کو مسدود کرتے ہیں اور مسافروں کے سامنے بند گلی کا سا منظر لا کھڑا کرتے ہیں۔ اگر کوئی ان کی تقلید کرنے کی کوشش کرے تو اس کا وہی حشر ہوتا ہے جو ساحر لدھیانوی اور مخدوم محی الدین کا ہوا۔ جب انھوں نے فیض کے نقش قدم پر چلنے کی کوشش کی، امین حزیں اور اثر صہبائی کا ہوا جب انھوں نے اقبال کے رنگ کو اختیار کیا اور متعدد شعراء کا ہوا جب انھوں نے اختر شیرانی کے رومانی انداز کو اپنانے کی کوشش کی۔

ان تینوں کے برعکس میرا جی ایک ریلوے ٹرمینس کی طرح نہیں بلکہ ایک بہت بڑے ریلوں

کے جنکش کی مانند تھا اور یہاں سے متعدد لائنیں مختلف اطراف سے نکل گئی تھیں، ریلوے ٹرمینس صرف ماضی سے وابستہ اور بیک وقت کئی سطحوں پر موجود ہوتا تھا اور ایک جہتی سوچ ONE TRACK MIND کا غماز ہے جب کہ جنکشن کی امتیازی خوبی یہ ہے کہ یہ مستقبل سے وابستہ اور بیک وقت کئی سطحوں پر موجود ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میرا جی کے کلام کو آسانی سے گرفت میں لینا مشکل ہے کہ یہاں لائنیں ایک دوسری کو کاٹتی، ایک دوسری سے ملتی اور پھر جدا ہوتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ وہ گویا ایک کٹھالی میں ہے۔ کوئی بات بھی تکمیل کی حامل نہیں۔ اس کی شعری زبان کو لیجیے تو نظم وضبط سے عاری ہے، تصورات کو دیکھیے تو نئے نئے ماخذ کا پتہ دیتے ہیں، افکار کو جانچیے تو ایک عجیب سی آویزش کا احساس ہوتا ہے۔ زبان کی شکست وریخت تصورات کی فراوانی اور افکار کی مبہم پرچھائیں۔۔۔ یہ میرا جی! لیکن اسی میرا جی میں امکانات کا ایک جہانِ نو بھی پوشیدہ ہے۔ وہ ہر لحظہ ٹوٹتا بنتا چلا جاتا ہے اور یہی داخلی تموج اس کے کلام پر بھی اثر انداز ہوا ہے۔ یہ نتیجہ ہے کہ ایک عام سا قاری اس کے کلام سے پوری طرح لطف اندوز نہیں ہوسکتا کہ اس کلام میں لفظوں کی وہ چمک دمک اور آہنگ اور فکر کی وہ خاص نہج موجود نہیں جس کا وہ عادی ہو چکا ہے۔ مگر اسی میں میرا جی کی جیت بھی ہے کہ وہ رکا ہوا شاعر نہیں بلکہ ایک زندہ اور متحرک شاعر ہے۔ اس کا ایک ادنیٰ ثبوت یہ ہے کہ جہاں پچھلے بیس برس میں اردو شاعری پر اقبال، اختر شیرانی اور فیض کے اثر بتدریج کم ہوتے چلے گئے ہیں وہاں میرا جی کے اثرات روز افزوں ہیں اور آج کی اردو شاعری میرا جی کے دکھائے ہوئے راستوں پر ہی گامزن ہے۔

اردو شاعری پر میرا جی کے اثرات متنوع اور لامحدود ہیں۔ ان اثرات کی ایک سطح تو نظامِ فکر میں ارضی پہلوؤں کی آمیزش کا باعث بنی ہے اب اردو کا شاعر اپنے مابعدالطبیعاتی انہماک سے بیدار ہو کر وطن کی دھرتی پر اترنے اور اس دھرتی کی باس سونگھنے پر مجبور ہو گیا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ سامنے کی چیزیں نئے نئے علائم میں ڈھل کر اس کی شاعری کا جزو بدن بننے لگی ہیں یہی نہیں بلکہ

وطن کی تاریخ تلمیحات اور اس کے کلچر کی بوباس بھی بڑے واضح انداز میں ظاہر ہونے لگی ہے۔۔۔ایک ایسا کلچر جو جنگلی اور زرعی معاشرے کی پیداوار ہے اور جس میں جنگل کا عمق اور پودے کی بوقلمونی اپنے عروج پر ہے۔اسی چور دروازے سے مذہب الارواح کے میلانات اور ان کے نتیجہ میں ڈائنوں، چڑیلوں اور بدروحوں کی پرچھائیں نیز دھرتی کا مزاج بھی اردو شاعری میں شامل ہو رہا ہے اور شعراء نے اس سارے پس منظر کو بڑے لطیف علامتی انداز میں پیش کرنا شروع کر دیا ہے۔کینوس کی یہ وسعت میرا جی کا فیض ہے۔

دوسری سطح جسم اور حسیات سے متعلق ہے۔اب اردو شاعری میں جسم کو گناہ آلود اور ناپاک قرار دینے کا رجحان ناپید ہو رہا ہے جو کہ عرصہ سے رومانیت اور ماورائیت کی تحریکات کے تحت عام ہو گیا تھا۔اس کی جگہ جسم کے روحانی ارتقا کا نظریہ غالب آ رہا ہے۔دراصل ہم کچھ زیادہ ہی جسم کی دنیا سے فرار حاصل کرنے میں مصروف رہے اور روح کے تجریدی رنگ کو تمام تر اہمیت دیتے رہے لیکن میرا جی نے ہمارے میلانات کا رخ موڑ کر ہمیں جسم کے لیے بے پناہ امکانات اور اس کی قوتوں کا احساس دلایا۔ یہاں اشارہ ان نظموں کی طرف نہیں جن میں میرا جی نے جسم کو حصول لذت کا وسیلہ بنایا بلکہ ان نظموں کی طرف ہے جن میں اس نے خود جسم کو آکاش تک اوپر اٹھایا اور اسی طریق سے عرفان حاصل کرے۔میرا جی کا کلام تعاقب کا داعی ہے،فرار کا نہیں اور جدید اردو شاعری نے یہ نکتہ میرا جی میں سے اخذ کیا ہے۔

تیسری قابل ذکر سطح اس شدید داخلی رجحان سے متعلق ہے جو میرا جی کے کلام کا ایک قیمتی عنصر ہے۔میرا جی خارج کے ہنگامی مسائل اور ان کی کروٹوں کا شاعر نہیں بلکہ باطن کے ان اسرار و رموز کا شاعر ہے جو بہرحال خارجی محرکات میں سے برانگیختہ ہوتے ہیں اور آج اردو شاعری کی اہم ترین جہت خارج سے باطن کی طرف ہے جو میرا جی کے اثرات ہی کو ظاہر کر رہی ہے۔

مظفر علی سید

میراجی کے گیت

عظمت اللہ خان نے جب سریلے بول کا انتساب نئی پود کے نام سے کیا تو انہیں اس بات کا بہت قوی احساس تھا کہ وہ ہیئت اور موضوع دونوں کے اعتبار سے اردو میں ایک نئی قسم کی شاعری کی بنیاد رکھ رہے ہیں۔ اردو شاعری مروج اسالیب، اصناف سخن اور ان میں کہی جانے والی باتوں سے انھیں حالی ہی کی طرح اختلاف تھا مگر وہ اس سلسلے میں حالی سے بھی آگے جانے کے خواہشمند تھے۔ وہ اردو شاعری کو ایک نیا اسلوب بیان، ایک واقعاتی ذخیرۂ الفاظ، بہت سیدھی سیدھی اور تہذیب وتمدن کے ابتدائی دور کی تشبیہیں اور استعارے، عروضی تقطیع کا ایک نیا طریقہ اور اوزانِ شاعری کا ایک نیا تصور دینا چاہتے تھے۔ اردو شاعری کے بارے میں ان کے اعتراض وہی ہیں جو ان کے کلام کے بعد کلیم الدین احمد نے اپنی پہلی کتاب میں دہرا دیے۔ مگر ان میں اور کسی بے لحاظ نقاد میں اتنا فرق تھا کہ وہ اپنے نقطۂ نظر کو اپنی شاعری میں بھی سمونے کا ارادہ رکھتے تھے۔ ریزہ خیالی، پریشاں فکری اور غیر واقعاتی ومصنوعی اندازِ بیان سے ان کی نفرت انھیں صنفِ غزل سے بہت دور لے گئی اور اس طرح وہ کئی اعتبار سے نئی شاعری کے ایک بڑے پیش رَو ثابت ہوئے۔

اپنے زمانے کی شاعری پر تخلیقی اعتراضات اور اپنی طبیعت اور مزاج کے لحاظ سے دھیمی دھیمی، غور وفکر کی تہوں کو نمایاں کرنے کی بجائے اپنے اندر جذب کرنے والی شاعری انھیں ہندی زبان کے دوہوں اور لوک کوِتا کے علاوہ ماترِک چھندوں اور دیسی موضوعاتِ شاعری کی طرف لے گئی۔۔۔ اپنے نئے پن کا شعور اور اپنی کاوشوں کو نامکمل دیکھنے کا غم انھیں نئی پود میں اپنی امیدوں کی تکمیل کا خواہش مند بنا گیا۔ ان کے بعد آنے والے شاعر دو طرح ان کے اجتہاد سے متاثر

ہوئے۔ ایک نے تو ان کی طرح بحور و اوزان اور نظم کی نامیاتی وحدت و ترتیب پر زور دیا اور دوسرے نے ان کے کومل اور سجل موضوعوں اور دھیمے دھیمے سروں کا انداز اپنانے کی کوشش کی۔ پہلے گروہ میں آپ راشدؔ و خالد کو رکھ لیجیے اور دوسرے میں حفیظؔ جالندھری، ساغر نظامی، اندر جیتؔ اور حامد اللہ افسر کو، حتیٰ کہ جوشؔ اور اختر شیرانیؔ بھی تھوڑی دیر کو اسی اثر کے تحت آتے ہیں۔

ان میں سے پہلے گروہ کے شاعروں پر کچھ نہ کچھ توجہ دی جا چکی ہے اور ان کی جدتوں اور تجربوں کو ادب میں ایک مقام مل چکا ہے۔ (گو ان میں سے کئی ایک کی عمر بہت تھوڑی ثابت ہوئی) دوسرے گروہ کے لوگوں نے اکثر و بیشتر مقبولیت حاصل کی۔ فلم اور ریڈیو کے وسیلے سے ہر ایک کے کان تک پہنچے۔ اس حد تک کہ ان کے بعض مصرعے اپنے شاعروں کے ناموں سے زیادہ مشہور ہیں۔ بعض لوگ ان کی مقبولیت پر جز بز بھی ہوئے۔ بعضوں نے ان کے انداز میں لکھا، جب ویسی مقبولیت حاصل نہ ہوئی تو کسی اور پگڈنڈی پر چل پڑے۔ ہندی آمیز زبان میں گیت لکھنے کا رواج بعض لوگوں کو بہت ہی ہلکے پن اور بدیہی انداز کی وجہ سے بے حد پسند آیا اور بعض نے اسے تفکر اور سوچ کے تمام وسیلوں سے دامن کش بتایا۔ اختر حسین رائے پوری کو نہ صرف یہ معلوم ہوا کہ ''گیت کی صنف میں کسی عمیق خیال کے اظہار کی صلاحیت باقی نہیں رہی۔'' بلکہ انھوں نے سیدھے سیدھے، نرم و گداز الفاظ استعمال کرنے والوں کو زوال پسندی کے رجحانات کا حامل بھی ٹھہرایا اور یہ دعویٰ کیا کہ ان گیتوں کے لکھنے والے کا تمام ذخیرۂ الفاظ فلموں سے آیا ہے۔

زوال پسندی کا مشہور طعنہ ہمیں میراجی کی طرف لاتا ہے کیونکہ ان کے لیے یہ طعنہ اس وقت کے تمام ترقی پسندوں کا مشترک طعنہ تھا۔ اس کے علاوہ ایک اور بحث کا شاخسانہ بھی یہیں سے پھوٹتا ہے۔ کیا نرم و گداز، ہلکے پھلکے الفاظ تفکر سے خالی ہوتے ہیں؟، کیا بقول مسعود حسین بھاشا کے متروک الفاظ کو استعمال کرنا زوال پسندی کی علامت ہے؟ کیا متروک الفاظ سے مراد میرابائیؔ، تلسی داس، کبیر اور خانخاناںؔ کے استعمال کیے ہوئے وہ الفاظ ہیں جو ہندوستان بھر کی مقامی بولیوں میں

اب تک جاری وساری ہیں اور ہر آدمی ان کو سمجھتا ہے اور ان کے جذباتی تہوں کی آشنائی سے اس کے رگ و پے میں برقی رو دوڑ جاتی ہے مگر جن الفاظ کو موجودہ ہندی میں لکھنے والے اور دیوناگری رسم الخط میں چھپنے والے استعمال نہیں کرتے۔

اور تو اور خود اس انداز کی شاعری کو پسند کرنے والے بھی ایسے طعنوں سے ڈر گئے اور یہ ماننے پر آ گئے کہ ہلکی پھلکی شاعری عام آدمیوں کے بس کی بات نہیں ہوتی۔ کیونکہ اس سے انھیں کوئی ٹھوس مفہوم ہاتھ نہیں آتا۔ مثلاً مختار صدیقی نے ہی گیتوں پر لکھتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ بعض قسم کے خیال گیت کی ہلکی پھلکی ہیئت کے لیے بوجھل ثابت ہوتے ہیں اور اس سے نظمیاتی رجحان کو تقویت پہنچتی ہے اور اس کے بعد انھوں نے ان ہلکی اور دھیمی لرزشوں کا ذکر کیا ہے جو کسی صاحب علم و فضل میں ہونی ناممکنات میں سے سمجھی جاتی ہیں۔ اس رجحان کو اگر جواب آں غزل کے علاوہ کچھ بھی سمجھا جائے تو یہ صرف اردو میں لکھے گئے گیتوں کے بارے میں ہی نہیں بلکہ دنیا بھر کی لریکل شاعری پر ایک بڑی ہی ناآشنایانہ رائے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ان لوگوں کے لیے جنھوں نے حیات اور ادب کے بیک وقت مطالعے سے کچھ حاصل کرنے کی کوشش کی ہے اور فکر و جذبات کو بالکل ہی الگ الگ کبوتر خانے کی قسم کی چیزیں نہیں مانا، یہ فرض کر لینا بہت بہت محال ہے کہ ڈن، بلیک، ولین، تیو چیف، لی پو، میرا بائی اور میرا جی جیسے لریکل شاعروں میں خیال اور فکر کا عنصر غائب ہے۔

- O Rose thou art sick
- O Sunflowr weary of time
- go and catch a falling star

سیام مِلن کے کاج سکھی، میرے آرتی اُر میں جاگی/ مائی، میں تو لیو ہے رمّیو مول/ کون ایسا بلوان جگت میں، دکھ کو اپنے بس میں کرے/ انجانے نگر من مانے تھے، من مانے نگر

انجانے رہے/تم اَور دیس، ہم اَور دیس

کیا ایسی شاعری فلسفہ کی گہرائی اور غور وفکر کی انتہائی تہوں کی حامل نہیں ہے؟ فلسفے کے بارے میں یہ خیال تو بہت عام ہے کہ شاعری میں آئے تو آدمی لازماً غالبؔ و اقبالؔ کے آس پاس پہنچ جاتا ہے۔ پھر یہ غلط فہمی بھی موجود ہے کہ جس شاعری میں سوچنے کے عمل اور فکر و خیال کے تمام مراحل کو بالتفصیل نہ بیان کیا ہو اور ان کو نمایاں کرنے کی بجائے ان کو جذب کر لیا ہو وہ شاعری فلسفیانہ غور و فکر سے عاری ہوتی ہے۔ اس کی بنیاد اس غیر نفسیاتی مفروضے پر ہے کہ فکر اور جذبہ دو مختلف قسم کی ذہنی کیفیات ہیں اور ایک دوسرے سے کوئی رابطہ نہیں۔

لیکن اس سے بھی بڑی وجہ یہ ہے کہ لوگ حفیظ جالندھری کے گیت/ اپنے من میں پیت بسالے/ جاگ سوزِ عشق جاگ/ دل ہے پرائے بس میں اور ساغر نظامی کی پجارن اور/ او بانی کے باسی قسم کی چیزوں سے یہ بھی سمجھ بیٹھے ہیں کہ لریکل شاعری یہی کچھ ہوتی ہے اور وہ شاعر جو اپنے گلے سے دو چار تانیں نکال سکتا ہے، گیت لکھنے کا صحیح حق اسے ہی ہے۔ لفظوں کی تہوں میں چھپے ہوئے سُر دریافت کرنے والوں نے تو یہاں تک کہا ہے کہ سُر کی خارجی حیثیت کا اس سے کوئی تعلق ہی نہیں ہے کہ کہاں کہاں موسیقی کی مختلف خوبیاں لفظوں کی ترتیب اور حروف کے ٹھاٹ میں سماتی ہیں۔ راگ کا بھی شاعری کی طرح ہر آدمی کو ایک حصہ ملا ہوا ہوتا ہے۔ بعض لوگوں کے رگ و پے کی تمام موسیقی کھنچ کھنچا کر گلے کی راہ اختیار کرتی ہے اور بعض کا سریلا پن ان کے ذہن میں بسی ہوئی تمام موسیقی، تمام سُنی ہوئی سُروں اور موسیقارِ عالم کی بنائی ہوئی، مظاہرِ قدرت کی گائی ہوئی تمام دھنوں کو سارے بدن کے رگ و پے میں تقسیم کر دیتا ہے اور اس طرح ہر بُنِ مو سے ایک تان نکلتی ہے اور ہر چشمک سے ایک راگ پھوٹتا ہے۔

ایسے لوگ جب لریکل شاعری کرتے ہیں تو بڑے بڑے گلے باز اور موسیقی کا عملی تجربہ رکھنے والے بھی لفظوں میں ویسا نغمہ سمونے سے قاصر رہ جاتے ہیں۔

اسی قسم کی غلط فہمیاں دور کرنے کے بعد میراجی ایسے ذہن کی طرف متوجہ ہوتے ہیں جو ہر لحاظ سے عظمت اللہ سے پھوٹتی ہوئی دونوں شاخوں میں منفرد تجربے اور مخصوص جدتیں پیدا کر چکا ہے۔ جو جدید نظم کی نامیاتی وحدت و ترتیب، عروضی تجربوں کی غرض وغایت اور غیر مصنوعی اندازِ بیان اختیار کرنے کی تحریک میں بھی اضافہ کر چکا ہے اور کومل اور سجل شَبدوں کے استعمال، لفظوں کے نغمہ ریز در و بست، اپنی فضا کے موضوعات اور من کا تار چھیڑتے ہوئے تفکر میں گھلے ہوئے جذبات میں اپنا رنگ جما چکا ہے۔

حفیظ و ساغر نے عظمت اللہ کے برعکس انگریزی ادب سے ناواقف ہونے کی وجہ سے جو اپنے پیش رو کے عزائم اور جدتوں کی تکذیب کی وہ اس سے ظاہر ہے کہ جوشؔ و اخترؔ کی نظم کی طرح ان کے گیت بھی شتر بے مہار کی طرح پھیلتے گئے۔ بندوں کا تسلسل رینگ رینگ کر چلنے لگا۔ مصرعے ٹیپ سے پہلے قافیوں کا سہارا لے کر ٹیک ٹیک کر کھڑے ہونے لگے اور اس طرح خیال و جذبات ایک نیم ماہرانہ استادی کی نذر ہونے لگے۔ خود ان کے گیتوں نے تو نئی تحریک کو سست رو بنانا ہی تھا، ان کے پیروؤں نے تو اور بھی کمال کر دیا۔ جگ میں پریت ہی پریت ہے بابا/ یہ دنیا کی ریت ہے بابا/ پریت کی ہار بھی جیت ہے بابا/ پریت کی آگ بھی شیت ہے بابا ایسی بےمعنی، بے جذبہ، غور و فکر سے عاری تک بندی کے مقابلے میں میراجی کا یہ گیت دیکھیے:

تم اَور دیس، ہم اَور دیس ــــــ ہم دو پربت
کہو کیسے ملیں
کیا جتن کریں
ہم تم دونوں انجان رہے
تم اَور دیس، ہم اَور دیس
کب ملے میت، یہی جگ کی ریت ــــــ سپنا امرت

دوری جیون

جیون بندھن

سب گیانی اس کو مان رہے

یہی جگ کی ریت کب ملے میت

کوئی گیت اگر بن جاتے ہم

ہم سُر سے رس ٹپکاتے ہم

اور بھول کے یاد نہ آتے ہم

بادل ہوتے

گھلتے گھلتے

آکاش میں ہی کھو جاتے ہم

اور ایسے اَمر ہو جاتے ہم

دریا ہوتے

بہتے بہتے

پھر ساگر میں مل جاتے ہم

اور مل کر دھوم مچاتے ہم

یہ گیت ہمیشہ گاتے ہم

''سب گیانی ہی انجان رہے''

لیکن کیا ہو

جب ایسا ہو

ہم اَور دیس ___ تم اَور دیس

اس سارے گیت پر ایک سرسری نظر بھی بتا سکتی ہے کہ اس کے بندوں اور ترتیب قوافی کا سلسلہ کتنا گہرا اور پر پیچ ہے۔ اس کی ماہرانہ دشواریاں اور ان میں جذبے اور فکر کا ملا جلا اور ایک دوسرے میں جذب ہوا ہوا اظہار محض کاغذ کے صفحے پر ہی بھلا نہیں معلوم ہوتا بلکہ کوئی صاحب فہم اور لفظوں کے دروبست کو جاننے پہچاننے والا کمپوزر اسکی دھن بنائے تو یہ موسیقی آنکھوں سے دیکھ کر، خیال کے کانوں میں سننے کی بجائے سچ مچ کے کانوں سے بھی سنی جا سکتی ہے۔ ہاں اگر آپ کہیں کہ ایسے کمپوزر کا ہمارے ہاں وجود ہی نہیں تو پھر میراجی کا قصور اس سے زیادہ نہیں کہ وہ اس زمانے میں پیدا ہو گیا۔

دو پربتوں کا فاصلہ ___ دو دریاؤں اور دو بادلوں کے فاصلے سے کس قدر مختلف ہے۔ دریا بہتے بہتے اپنے لچکدار راستوں کو منتخب کرتے ہوئے، اپنی مرضی سے زمیں کرید کرید کر کہیں نہ کہیں مل سکتے تھے۔ بادلوں کی آزادانہ رفتار میں بھی اس کا امکان تھا مگر دو پیار کرنے والے اپنی اپنی شخصیت کے اعتبار سے اتنے ہی اٹل زمیں سے بندھے ہوئے ہوتے ہیں۔

میراجی اور دوسرے گیت لکھنے والوں میں یہ بڑا فرق ہے کہ یہاں گیان اور دھیان ایک دوسرے سے دست گریبان بھی رہتے تھے اور وقت پرنے پر گھل مل بھی جاتے تھے۔ کبھی کوئی گیانی میں گھل مل کر ایک بڑی عالمانہ اور مفکرانہ سوچ بچار کا باعث بنتا تھا اور کبھی گیانی سپر ڈال کر اپنی خوبیاں شروہا کے پھول بنا کر کوِتا کی دیوی کے آگے نذر کرتا تھا۔ گیت ہی گیت میں کئی جگہ گیانی اور کوی کی یہ کشمکش شاعری کا موضوع ہے اور کئی جگہ دونوں ایک ہی قالب اختیار کر کے زندگی کا کوئی نیا زاویہ دھونڈنے اور اس کو ہر لحاظ سے بنانے سنوارنے کی فکر میں نظر آتے ہیں۔ کبھی گیانی میرابائی سے لے کر علامتی شاعروں تک ہر ایک کی آواز کو اپنی آواز میں شامل کیے چلا جاتا ہے اور کبھی کوی اپنی بالکل ہی الگ تان مارنے پر مائل نظر آتا ہے۔

پھر میراجی کے گیتوں میں اور حفیظؔ و ساغرؔ اور ان کے مقلدین کے گیتوں میں جذبے اور

ذخیرۂ الفاظ کے اعتبار سے بھی بڑا فرق ہے۔ ہندی میں میرا جی کا ذخیرۂ الفاظ اور قوت اظہار کا کرشمہ دیکھنا ہو تو وہ انشا پڑھیے جو وہ ساقی اور خیال میں 'باتیں' اور 'کتاب پریشان' کے عنوان سے لکھا کرتے تھے یا وہ ترجمہ پڑھیے جو انھوں نے دامودر گپت کی نٹنی تنہم کے انگریزی ترجمے کی وساطت سے کیا تھا اور جو 'نگار خانہ' کے نام سے کتابی صورت میں بھی چھپ چکا ہے۔ اس سے اگر کوئی پڑھنے والا یہ اندازہ نہ لگا سکے کہ میرا جی کا اس زبان اور اس کے سجل اور کومل ٹھاٹ سے کتنا گہرا جذباتی رابطہ تھا تو وہ اس طرز بیان سے ہی نفور نہ ہوگا بلکہ شاعری کے نئے نئے اسالیب اور پر اثر ذرائع اظہار سے بھی اسے کم ہی کوئی لگاؤ ہوگا۔ میرا جی ایسے گیت لکھنے والے نہ تھے جن کا ذخیرۂ الفاظ دو تین گیتوں کے بعد ہی ختم ہو جائے، میرا جی محض بھگتی عہد کی شاعری ہی سے واقف نہ تھے بلکہ وید، مہابھارت، گیتا اور کالیداس وغیرہ کے ترجموں میں استعمال کیے ہوئے مقامی الفاظ اور پرانے ہندوستان کی روح سے بھی آشنائی رکھتے تھے۔ ان کا علم کسی ماہر لسانیات کا علم نہ سہی مگر دو چار سنے سنائے شبدوں کے بل پر گیت لکھنے والوں کی ہندی بِد یا بھی نہیں تھا۔ اور اس کے علاوہ یہ بات بہت اہم ہے کہ انھوں نے اس علم کا تخلیقی استعمال بھی کیا ہے۔

پھر میرا جی کے گیتوں کے موضوع بھی اتنے سیدھے اور روایتی نہیں ہیں۔ ان کی جذباتی وابستگی گیت ہی گیت میں ''اپنے من کے'' اور ''پرائے دھن کے'' گیتوں سے پوری طرح واضح ہو سکتی ہے۔ پھر کئی موضوع تو ان میں ایسے ہیں جو زندگی بھر میرا جی کا پیچھا کر رہے ہیں اور ان کے لیے ایک زندہ حقیقت بنے رہے ہیں۔ مثلاً: چلو اب اپنا ہاتھ سہی، تیری جیت سہی میری مات سہی /من کی کوڑیاں کھولو کہ رس بوندیں پڑیں/ میں انگ انگ سہلاؤں۔ اس آخری گیت میں میرا جی کی شاعری کا ہی نہیں، بلکہ علامتی شاعری سے ایک بہت بڑے حصے کا بھی خلاصہ ہو جاتا ہے۔ پھر ''انجانے نگر من مانے تھے من مانے نگر انجانے رہے'' کا موضوع بھی میرا جی کی ساری شاعری میں ملے گا۔

اس سے شاید کوئی جلد باز یہ اندازہ لگالے کہ میراجی کے پاس چند گنے چنے موضوع تھے جن پر وہ کبھی آزاد نظم، کبھی پابند نظم، کبھی غزل اور کبھی گیت لکھ دیتا تھا۔ اس جلد بازی کا توڑ ایسے ہوسکتا ہے کہ عظمت اللہ سے لے کر میراجی تک لریکل شاعری کے جو جو پہلو اور جو جو موضوع اور پھر ان کے ایسے کئی تفصیل کے پہلو ہیں جن کو کسی گیت لکھنے والے نے چھوا ہی نہیں۔

پریمی بدلے بھیس نئے/تم کون ہو یہ تو بتاؤ ہمیں/اب سکھ کی تان سنا دی/کوئی مانے نہ مانے ہمیں کیا کہنا/ دور جو ہے وہ رہے اکیلا/ پورن جیون اور پیار جیون، کے مختلف پہلوؤں اور مرحلوں کا اظہار اسی طرح کے گیتوں میں ہے۔

پھر ان گیتوں سے بھی اونچا میراجی کا تصور گیت ہے جس کے تحت میراجی نے ایک سوچتے ہوئے لہجے میں نغمہ گری کا آغاز کیا۔ میراجی نے اس تصور کے مقابل کیا کچھ تخلیق کیا وہ ہمارے سامنے ہے مگر شاعروں کا تصور شعر کئی بار ان کے شاعرانہ کارناموں سے بھی بڑا ہوتا ہے اور اس میں اسی راہ پر چل کر مزید نشو ونما کا امکان بھی پنہاں ہوتا ہے۔ ایسا تصور حالؔی اور عظمت اللہ کے تصوراتِ شاعری کی طرح آئندہ نسلوں کے لیے بھی ایک نیا راستہ متعین کرتا ہے اور کوئی صاحب دل ان کی امیدوں کو پایۂ تکمیل تک بھی پہنچا تا ہے۔ خود میراجی نے بھی عظمت اللہ کے دکھائے ہوئے راستے کا شعور پیدا کیا اور اپنے من کی آگ اور گیان کی چمک دمک سے اس کی کئی منزلیں مار لینے کے بعد خالصتاً اپنی پگڈنڈی بنانے کی دھن میں محو ہو گئے۔

''گیت کیسے بنتے ہیں'' اور ''گیت کی رِیت''......میراجی کے گیت اور گیت ہی گیت کے یہ دیباچے میراجی کے اپنے تصور کی انفرادیت کا ایک بڑا دلکش پہلو دکھاتے ہیں۔ عظمت اللہ کو شاعری کا بنیادی جذبہ پیٹ کا ہلکا پن نظر آیا تھا مگر وہ محفل سازی کی مخالفت کرنے کے باوجود اس حقیقت کا عتراف کرنا بھول گئے کہ پیٹ کا ہلکا پن محض بے تہ قسم کے سماجی میل جول کی خاطر ہو تو منفرد شاعری وجود میں آنی محال ہو جاتی ہے۔ پیٹ کا ہلکا پن بنّن حجام کی یاد دلاتا ہے جسے کوئی سامع

نہ ملے تو سونے جنگل میں جا کر ہی جی بہلا لیتا تھا۔ ایک بھرے پرے زمانے میں جہاں بے جذبہ اور فکر و نظر سے عاری شاعری کا دور دورہ ہو ایک اچھے شاعر اور ایک منفرد آواز رکھنے والے ماہر کی موسیقی کی حالت بالکل بّبن حجام کی ہو جاتی ہے۔ حتیٰ کہ جس کنویں میں سینے کا بوجھ ہلکا کرنے کی خاطر کسی دل جلے نے آواز لگائی تھی، اس میں ایک پیڑ اگتا ہے اور اس کی بنائی ہوئی سارنگی سے ہی دبی ہوئی اور زمانے کے کانوں سے چھپی ہوئی آواز نکلتی ہے۔ سبھی فنون لطیفہ میں سے موسیقی ایک اکیلے آدمی کے دل بہلانے کا بہترین ذریعہ ہے اور شاعری کی سبھی صورتوں میں سے لریکل شاعری موسیقی کی اس صفت کے قریب ہو کے گزرتی ہے۔ ننھے بالک کا ناؤ بنا بنا کر اپنا جی بہلانا اور پریمی کا تنہائی میں گیت گا کر جلے ہوئے دل کو تسکین دینا سبھی اسی جذبے کے کرشمے ہیں۔ گیت کے اس تصور میں میرا جی، غالبؔ جیسے منفرد شاعروں کے تصور شعر سے کس قدر قریب آ جاتا ہے ـــــ!

کوئی مانے نہ مانے ہمیں کہنا
کوئی جانے نہ جانے ہمیں کہنا
وہی بات اکیلے میں سن کے جسے
کبھی بول اٹھنا کیا کہتے ہو
کبھی ایسے جیسے سنا ہی نہ تھا، چپ رہنا
کوئی مانے نہ مانے ہمیں کہنا

جیلانی کامران

میراجی

(۱)

پچھلے تیس برس کے عرصے میں میراجؔی ہی ایک ایسا شاعر ہے، جو اپنی زندگی ہی میں افسانہ بنا اور جس کی شخصیت افسانے ہی کی شکل میں قائم رہی، لوگ اس افسانے کو سنتے رہے، انھوں نے افسانے کے پیچھے جیتے ہوئے انسان کو دیکھنے کی بہت کم کوشش کی۔ اور حقیقت یہ ہے کہ میراجؔی کے اندر جیتا ہوا شہری اور بیٹا، انسان اور دوست صرف چند خوش قسمت اشخاص کی اجارہ داری تھی، دنیا کے لیے میراجؔی فقط ایک افسانہ تھا جس کے بال لمبے تھے اور جو ڈرافٹ بیئر پیتا تھا، ہیرامنڈی کی گنداور تاریک کوٹھڑیوں میں گھومتا تھا۔ اورانی لوٹی اوڑھے ہوئے میکلوڈ روڈ کے سینما گھروں میں ساڑھے چار آنے کا ٹکٹ خرید کر سب سے اگلے بینچ پر بیٹھ کر تماشا دیکھتا تھا، اور اردو میں گفتگو کرتا تھا۔۔۔ اس کے ہاتھ میں لوہے کے گولے ہوا کرتے تھے جنھیں مسل مسل کر وہ جسمانی عبادت کے اس فرض کو پورا کرتا تھا جسے بیان کرنے کے لیے انسان نے پرانے زمانے میں لنگم اور یونی کے لیے مندر تعمیر کیے تھے۔ آج سے پچیس برس پہلے جدید اردو شاعری کے قاری اس افسانوی میراجی سے آشنا تھے۔ کالجوں کے طالب علم، ادبی دنیا کو پڑھنے کی بجائے اس افسانوی میراجؔی کے بارے میں باتیں سننا، زیادہ پسند کرتے تھے۔ میراجؔی کی نظموں کے مقابلے میں میراجؔی کا افسانہ زیادہ مسحور کن اور دلچسپ دکھائی دیتا تھا۔

۱۹۴۱ء کے اردگرد ادبی حلقوں میں راشدؔ، فیضؔ اور خالدؔ کے مقابلے میں میراجؔی کا چرچا بہت زیادہ تھا، اس کی ایک وجہ حلقۂ اربابِ ذوق تھا، مگر سب سے بڑی وجہ اس کی شخصیت کے اردگرد بنی

ہوئی کہانی تھی جس کا میں ذکر کر چکا ہوں، میں ان دنوں فرسٹ ائیر کا سٹوڈنٹ تھا۔ میں نے میراجی کے بارے میں صرف باتیں ہی سنی تھیں۔ میراجی کو دیکھنے کا موقع نہیں ملا تھا۔اس لیے میں لمبے بالوں کی مناسبت سے ہر اس شخص کو میراجی سمجھ لیتا تھا جس کی شکل میرے اندازے کے مطابق شاعر کی مثالی شکل وصورت سے ملتی جلتی دکھائی دیتی تھی۔ انگریزوں کے زمانے کا لاہور ایک بڑا دلچسپ اور رنگا رنگ شہر تھا۔ جس میں ہر طبیعت کے شخص کے لیے بڑی گنجائش تھی۔اس زمانے میں انگریزی لباس صرف ایک اقلیتی طبقے کے ساتھ منسوب تھا۔لوگ عام طور پر شلوار قمیض پہنتے تھے۔ اور اپنی قومی شخصیت کو قومی لباس کے ذریعے ظاہر کرتے تھے۔ شاعر اپنے لمبے بالوں کے ذریعے پہچانے جاتے تھے اور نیشنلسٹ کھدر کے لباس کی مدد سے بندے ماترم کی نشاندہی کرتے تھے۔ ہر شخص کو اپنے لیے لباس منتخب کرنے کی مکمل آزادی تھی۔ میراجی کے لمبے بال اس کی اپنی پسند کا اظہار تھے۔لیکن اس کی مونچھیں مزنگ کے لڑکوں کے احتجاجی نعروں کا نتیجہ تھیں۔ جو میراجی کو ''بالوں والی میم'' سمجھنے پر مصر تھے۔ میراجی اپنے جسم پر پھٹی ہوئی کسی شے کو روکنے سے قاصر تھا اس لیے وہ ہانگ کانگ کی پھٹی ہوئی جراب پر ہانگ کانگ کی نئی جراب پہنتا تھا اور پرانی پتلون پر نئی پتلون پہننے میں بھی اسے کوئی عار نہ تھی۔اس لیے جہاں وہ لاہور کی ایک عجیب وغریب شئے دکھائی دیتا تھا وہیں اسے اپنے جسم کے حوالے سے ہر وہ کترن عزیز نظر آتی تھی جو اس کے لباس میں پھٹ جانے کے باوجود لٹکتی رہتی تھی میراجی کا مذہب جسم اور وجود کا مذہب تھا!

میراجی کے مذہب میں 'انا' کو اپنے سے بالاتر شخصیت میں جذب کرنے کی خواہش، ایمان کا درجہ رکھتی تھی۔ اسکول کے زمانے میں، اس نے ثناءاللہ ڈار کو اپنے نام سے حذف کر کے خود کو بشیر چاند میں مدغم کر لیا تھا۔ اور اس طرح 'انا' کی موت سے......اپنے آپ کو بشیر چاند میں دیکھنے کی سعی کی تھی۔ بشیر چاند کا نام اس کی تکمیل ذات کا ایک ابتدائی پڑاؤ تھا۔ جسے عشق کی زبان میں ''طالب در وجود مطلوب ظاہر شد'' کہنا زیادہ مناسب ہے، فارمن کرسچین کالج کے پروفیسر سین کی لڑکی،

میرا سین کو دور سے دیکھ کر اس پر فریفتہ ہونا بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ مگر اس کڑی کے سہارے میرا جی کے شعری تجربے اور واردات کی دنیا برآمد ہوئی، اور ثناء اللہ ڈار نے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اپنے لیے میرا جی کا نام اختیار کر لیا۔

میرا جی، بنیادی طور پر ہند اسلامی روایت کا شاعر ہے، اور اس بڑے خاندان کا ایک فرد ہے جس میں عراقی، شاہ حسین، وارث شاہ، حسن شاہ، اور خواجہ غلام فرید شامل ہیں۔ کشف المحجوب میں علی ہجویری کی واردات کا تذکرہ بھی جس سے وہ عباسیوں کے بغداد میں آشنا ہوئے تھے اسی بڑی واردات کی علامت ہے جس کے ساتھ میرا جی لاہور میں میرا سین کی مدد سے واقف ہوا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ جس بڑے خاندان کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے اس میں شامل ہونے کے لیے اُن آلائشوں سے پاک ہونا از حد ضروری ہے جو جسم اور لہو کے زمینی رشتے سے پیدا ہوتی ہیں اور میرا جی ہمارے زمانے کے اس قدر قریب ہے کہ آلائشیں سب سے پہلے دکھائی دیتی ہیں اور اس کے کردار کی بڑائی ان آلائشوں کی وجہ سے بخوبی نظر نہیں آتی۔

اس بات پر سب متفق ہیں کہ میرا جی اور میرا سین کی آپس میں کبھی ملاقات نہیں ہوئی اور شاید میرا سین کے لیے میرا جی کا نام کوئی معنی بھی نہیں رکھتا تھا لیکن میرا جی کے لیے یہ نام بڑے طلسم کا حامل تھا، یہ بات کہ میرا جی نے کالج کے گروپ فوٹو گراف سے میرا سین کی تصویر کو ترشوا کر اپنے لیے صنم پیدا کیا، اسی پریم یاترا کی ایک نشانی ہے جسے سوراس سے لے کر اب تک ہر الف بے جیم اپنے دور واردات میں قبول کرتا ہے۔ طبیعت کی پریشاں حالی کے ایک بڑے صبر آزما موقع پر میرا جی نے کہا کہ میری موت کے بعد میرا اثاثہ محفوظ رکھنا۔ چند تصویر بتاں۔۔۔'' اور اس نے میرا سین کی تصویر میز پر رکھ دی، مگر چند حسینوں کے خطوط۔۔۔'' میرا جی بے حال ہو گیا، اور اس نے بڑی بے دردی کے ساتھ اپنا سر دیوار پر مارا اور کہا۔۔۔'' یہی تو میری محرومی ہے۔۔۔ خط تو ایک بھی نہیں!''

جسم اور لہو کے زمینی رشتے نے جس آلائش کو پیدا کیا، وہ میراجی کی زندگی میں ہیرا منڈی کے نام سے مشہور ہے۔ میراجی کی زندگی کا یہ پہلو اخلاقیات اور ادب کے باہمی رشتے کو پیدا کرتا ہے، اور باعزت معاشرے میں رہنے والا عزت دار نقاد چند لمحوں کے لیے سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ کیا وہ میراجی کو ادب کی تاریخ میں مقام دلانے کے لیے اپنی سفارش پیش کرے یا میراجی کو غیر ذمہ دار شہری سمجھ کر نظر انداز کر دے۔ کیا ایک ایسا شخص جو بازار حکیماں اور ٹکسالی کی گلیوں میں خانگیوں کے قدموں پر گرتا رہا ہو، شاعر کہلانے کا مستحق بھی ہے؟ کیا اس کی لمبی زلفیں مریم گلدیسی کے گناہوں کی طرح کالی نہیں تھیں؟ میں نے جس زمانے میں میراجی کا نام سنا، اسی زمانے میں اس کی زندگی کے اس پہلو کے بارے میں کئی ایک کہانیاں بھی سنی تھیں اور مجھے میراجی سے بڑی سخت نفرت پیدا ہوگئی تھی، میری اپنی عمر سولہ سترہ برس تھی، اور عام طالب علموں کی مانند میرا بھی ریا کاری پر پختہ ایمان تھا، میراجی کو نیک ہونا چاہیے، اس کے لیے شاعر کے بلند مقام کو مدنظر رکھنا ضروری ہے اور وہ شاعر یقیناً شاعر نہیں ہے جو خانگیوں کے پاس جا کر کہے دیکھو، ہم شاعر ہیں، ہمارے ساتھ مذاق نہ کرو ہم صرف بارہ آنے دے سکتے ہیں۔۔۔طلباء کے اس گروہ کا جو جدید اردو شاعری سے دلچسپی رکھتا تھا خیال تھا کہ میراجی ہیرا منڈی سے فارغ ہونے کے بعد نظمیں لکھتا ہے۔ یہ تاثر بہت حد تک میراجی کے قریب رہنے والے لوگوں کی باتوں سے زیادہ پختہ ہوتا تھا۔ کیوں کے ایک مرتبہ میراجی کی نظموں کی تشریح کرتے ہوئے لب جوئبارے، میں پور بن، اور اونچا مکان، میں لنگم سا ستر کی طرف اشارے کیے گئے تھے اور حلقۂ ارباب ذوق کے نقادوں کا متفقہ فیصلہ یہ تھا کہ میراجی کی نظموں کے پیچھے جنس کارفرما ہے۔

میراجی کی زمینی داستان کا ایک اور پہلو اس کے ان پڑھ ہونے کا ہے، ایک ایسے زمانے میں جب مسلمانوں کی شہری آبادی کا اعشاریہ تین فی صد حصہ اپنے بچوں کو اسکول بھیجتا تھا، اور اعشاریہ ایک فی صد حصہ کالجوں میں تعلیم حاصل کرتا تھا، میراجی کا انٹرنس سے پہلے اسکول چھوڑ

دینا اس کے آوارہ گرد اور ان پڑھ ہونے کی نشانی تھا، چونتیس سال کا عرصہ گذرنے کے بعد ہمارے لیے کھلی آزادی ہے کہ ہم میراؔجی کو ان پڑھ سمجھیں یا پڑھا ہوا کہیں، مگر اس زمانے میں جو لوگ انگلستان سے پڑھ کر واپس آئے تھے، ان کے نقطۂ نظر کے مطابق میراؔجی کا مقام علمی طور پر قطعاً قابل احترام نہ تھا۔ علم اور شاعری کے درمیان رشتہ پیدا کرنے کے لیے ڈگریوں کی کہاں تک ضرورت ہے، ایک ایسی بات ہے جسے اس عرصے میں حالات نے کھول کر بیان کر دیا ہے۔ تاثیر کے پاس پی۔ ایچ ڈی اور ایم۔ اے کی ڈگریاں تھیں۔ مگر شاعری میں اس کا درجہ میراؔجی سے بہت نیچے ہے، یہی بات راشؔد، تصدق حسین خالد اور فیض احمد فیض پر بھی پوری اترتی ہے، اگر ہم اس بات کو مان لیں تو معلوم ہوگا کہ شاعری تعلیمی ڈگریوں اور سکالرشپ کی محتاج نہیں ہے۔ ڈگریوں کو حاصل کر کے کوئی شخص شاعر نہیں بن سکتا۔ کیونکہ شاعری کے لیے جس علم کی ضرورت ہے، تعلیمی درس گاہیں اس علم سے عموماً بے بہرہ ہوتی ہیں۔

اس وقت تک جو کچھ میں نے کہا ہے اور میراؔجی کے بارے میں جو تاثر دیا ہے، اس کی مدد سے میں نے جس میراؔجی کو موت کی وادیوں سے باہر آنے پر مجبور کیا ہے، وہ ایک ایسا شخص ہے جسے ہم آج بھی اپنے پاس بیٹھنے کی پیش کش کرتے ہوئے گھبرائیں گے۔ بہتر ہے یہ شخص یہاں نہ ٹھہرے اور چلا جائے! میراؔجی کی شخصیت کا یہ روپ، باعزت شہری کے روپ کا الٹ ہے؟ اس میں آوارہ گرد اور بے وقار شخصیت کے جراثیم دکھائی دیتے ہیں اور جب یہ شخص شراب پی لیتا ہے، اس کے اور ہمارے درمیان اعتماد کی پتلی دیوار بھی ٹوٹ جاتی ہے، اور ایسی حالت میں، جس وقت وہ گروپ فوٹوگراف سے تراشی ہوئی بنگالی لڑکی کی تصویر نکال کر جذبات کا میلوڈرامہ بیان کرتا ہے، ہمیں نہ صرف اس کی حرکات سے گھن آتی ہے بلکہ اس بو سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے جو پسینے سے مل کر پیدا ہوتی ہے۔۔۔ خدا کی کائنات میں اس میراؔجی کا مقام انسانیت کے ارتقا کا ایک ابتدائی نقطہ ہے!

میراجی کے ذریعے انسان کا ایک ایسا عکس ظاہر ہوتا ہے جو زمینی آلائشوں کا پیدا کیا ہوا عکس ہے، اس میں محرومیاں اور ناکامیاں دکھائی دیتی ہیں اور ایک ایسا شخص دکھائی دیتا ہے جو گوشت پوست کا بنا ہوا آدمی ہے اور جسے لہو اور حادثات برابر آزماتے رہے ہیں۔ اس سطح کا میراجی عام انسانوں سے مختلف نہیں ہے اور اس سطح پر ہم سب اس کے برابر دکھائی دیتے ہیں۔ میراجی انسان کے زمینی سفرنامے کی ایک ایسی مثال ہے جہاں پہنچ کر میں اور آپ، ہم سب اصل رنگوں میں ظاہر ہو جاتے ہیں، لیکن میراجی ناکام انسانیت یا محرومی کی علامت نہیں ہے۔ اس کے ذریعے انسان اور حالات کی باہمی جنگ کا نقشہ ظاہر ہوتا ہے، جس میں میراجی صرف مر کر جیتا ہے اور موت کے ذریعے اس بڑے عکس کو نمایاں کرتا ہے جسے پیدا کرنے کے لیے انسان زندگی بھر جدوجہد کرتا ہے!

محرومیاں اور ناکامیاں کس کے دامن سے فغاں رہی ہیں! اور کون شخص ایسا ہے جس کا دل ان کانٹوں سے زخمی نہیں ہوا جو ساری عمر میراجی کو زخمی کرتے رہے تھے لیکن وہ لوگ واقعی بہت کم ہیں جنھوں نے عمر بھر ایسے آسیب سے آزادی کی جنگ لڑی ہو اور ناکام رہے ہوں مگر اس ساری جدوجہد میں انھوں نے اپنے سے بہتر اور بالا تر شخصیت کو پیدا کیا ہو۔ محرومیوں کے ساتھ نبرد آزما ہو کر میراجی نے نہ صرف اپنی شاعری کو دریافت کیا بلکہ ایک ایسی شعری شخصیّت کی پرورش بھی کی جو میراجی کے زمانے میں ناپید تھی۔ یہ شعری شخصیت شعر اور واردات کی تلاش میں جہاں کہیں پہنچی اس نے وہیں اپنی پسند کے عبادت خانے تعمیر کیے۔ مشرق اور مغرب کے درمیان میراجی کے لیے ہر بڑا شاعر ایک عجیب وغریب طلسم لے کر ظاہر ہوا اور میراجی نے اس کے پاس رک کر اس طلسم کو محسوس کیا جسے برسوں سے کم از کم میراجی کے وطن میں کسی اور نے محسوس نہیں کیا تھا۔ اُس کے لیے ہر شاعر ایک مذہب تھا اور ہر شعر اس مذہب کی عبادت کا راستہ تھا جس کے ذریعے وہ علم دستیاب ہوتا تھا، جسے انسان تجربات کی شکل میں حاصل کرتا ہے۔ شاعروں، گیتوں اور الفاظ کے ساتھ جتنی گہری محبت میراجی نے کی، اُتنی محبت نہ تو غالبًا تاثیر کے حصے میں آئی تھی اور نہ آج تک

کسی اور شخص کے حصے میں آئی ہے۔علم کی تلاش کو تجربے کی شکل دے کر میرا جی نے انسانیت کے حوالے سے ایک۔۔۔ایسے مذہب کو پیدا کیا جو ہماری روایت کے عظیم ترین شاعروں کا مذہب رہا ہے، یعنی شاعری اور واردات کو نظامِ زندگی کے طور پر قبول کر کے سلوک کی ایسی منزلیں طے کرنا جہاں کامیابی کا نام فنا اور زندگی کا نام ہمیشہ کرب رہا ہے!

۔۔۔اِس میرا جی اور زمینی آلائشوں میں جکڑے ہوئے میرا جی کے درمیان منزلوں کا فاصلہ ہے!

(۲)

حلقۂ ارباب ذوق اور میرا جی کی شخصیت کے ان دونوں پہلوؤں کا جن کا ابھی ابھی ذکر کیا گیا ہے، آپس میں نہایت گہرا تعلق ہے، آج سے کچھ برس پہلے میرا جی ڈے کے بارے میں میرے تاثرات ملی جلی نوعیت کے تھے اور میرا خیال تھا کے میرا جی کا دن شاید اسی لیے منایا جاتا ہے کہ میرا جی حلقے کے بانیوں کا دوست اور رفیق کار تھا۔ بعض اوقات میں نے سوچا کہ شاید حلقۂ ارباب ذوق یوم میرا جی کے ذریعے غیر منقسم ہندوستان کی تہذیبی روایت کی یاد دہانی کرتا ہے اور اس طرح مسلم نیشنلزم کے پرستاروں کو ۳ جون ۱۹۴۷ء کے پرے دور تک دیکھنے کی ترغیب دیتا ہے۔ یہ دونوں باتیں شاعر میرا جی کے بارے میں ایک حد تک درست ضرور تھیں، لیکن یوم میرا جی کے ضمن میں ان سے کوئی مدد نہ مل سکتی تھی کیونکہ شاعر میرا جی سے بڑھ کر یوم میرا جی تک پہنچنے کے لیے جن معلومات کا میرے پاس ہونا لازمی تھا، وہ مجھے دستیاب نہ تھیں اور میرا جی کی شخصیتوں کا باہمی تناسب جو تخلیقی طور پر صفر اور ایک سو کی نسبت کو قائم کرتا ہے اور انسان اور شاعر کو جس نوع کی مساوات دیتا ہے، اس کا علم میرے پاس نہ تھا، میرے پاس نفرت تھی، فکری اندھا پن تھا، اور مسلم نیشنلزم کی والہانہ عقیدت تھی اور میں اپنے آپ سے آزاد ہو کر اس کے قریب پہنچنے سے قاصر تھا۔

یوم میرا جی، حلقۂ ارباب ذوق کے فکری شعور کی بہترین دریافت ہے، کیونکہ اس کے

ذریعے تخلیقی اقدار کی نشاندہی ممکن ہوتی ہے۔ میری حلقۂ ارباب ذوق کے ساتھ ۱۹۴۱ء سے ملاقات ہے، مگر یہ صداقت کبھی واضح نہیں ہوئی تھی کہ حلقۂ ارباب ذوق کے پیچھے پچھلی نسل کے ادیبوں کی بہترین فراست کارفرما ہے۔ وہ لوگ محض اس انجمن کے باعث عظیم تر کہلانے کے مستحق ہیں۔ ان اچھے لوگوں میں سے کئی ایک جدا ہو چکے ہیں۔ کئی ایک کو موت کے ہاتھ نے چھین لیا ہے۔ بعض سمندر پار جا چکے ہیں اور جو موجود ہیں، وہ نئے اور بدلتے ہوئے رجحانات کو حلقۂ ارباب ذوق کی پیشانی پر رونما ہوتے ہوئے دیکھ رہے ہیں۔ یوم میراؔجی کے ذریعے نہ صرف میراؔجی ظاہر ہوتا ہے بلکہ وہ سب لکھنے والے ظاہر ہوتے ہیں جنھوں نے شہید گنج اور لارڈ ولنگڈن کے زمانے میں انسان اور تخلیقی ادب کے رشتے کو انجمن کی صورت دی اور اس طرح ایک ایسی روایت کی بنیاد رکھی جہاں لوگ آتے اور چلے جاتے ہیں، مگر ادب اور ادب کی تخلیق کا سلسلہ برابر جاری رہتا ہے۔ یوم میراؔجی دراصل وصال میراؔجی کے ذریعے حلقۂ ارباب ذوق کی سالگرہ کا دن ہے اس سالگرہ کی ایک صورت جسمانی موت کی شکل میں میراؔجی مرحوم ہے لیکن اس کی دوسری صورت زندگی کی وہ شکل ہے جو لفظوں کے ذریعے بنتی، پھیلتی اور بے کراں ہوتی چلی جاتی ہے۔ میراؔجی ان دونوں کیفیتوں کی ایک واضح علامت ہے اس کے جسم کی موت سے جو زندگی جنم لیتی ہے، یوم میراؔجی اس زندگی کا بیان کیا ہوا عہد نامہ ہے!

(۳)

اولیائے لاہور کے تذکرے میں شیخ حسن اور مادھولال حسین کے بارے میں لکھا ہے کہ شیخ حسن کو لال حسین کا قلندرانہ مسلک پسند نہ تھا کیونکہ لال حسین، شیخ حسن کے مکان کے پاس سے رقص کرتے ہوئے گزرتے تھے۔ ایک دن انھوں نے لال حسین سے کہا۔ ''اے لڑکے! اتنا شور و غل مچاتے ہوئے یہاں سے نہ جایا کر'' اور وضاحت کرتے ہوئے اپنے مریدوں سے کہا کہ مجھ کو یہ شخص مجلس نبوی میں نظر نہیں آیا اور یہاں ناحق ''اتنا شور غل مچاتا ہے۔۔۔ حضرت لال حسین نے

اس تقریر پر کچھ توجہ نہ دی، حتیٰ کہ تین روز اسی طرح گزر گئے، اس کے بعد ایسا اتفاق ہوا کہ ایک شب شیخ حسن مجلس نبوی میں حاضر تھے کہ کیا دیکھتے ہیں کہ ایک خورد سال لڑکا آ کر جناب رسول خدا کی گود میں بیٹھ گیا ہے اور رسول اللہ اس کو پیار کرتے ہیں۔ بعد ازاں وہاں سے اٹھ کر شیخ حسن کی خدمت میں آ بیٹھا۔ انہوں نے بلحاظ جناب نبوی اس لڑکے کو گود میں لیا۔ مگر لڑکے نے شوخی کر کے شیخ حسن کی داڑھی کے چند بال اکھاڑ لیے۔۔۔'' اس واقعے کے چند روز بعد لال حسین کا اس طرف سے گزر ہوا تو شیخ حسن نے اپنی پرانی بات دہرائی۔ یہ سن کر لال حسین رک گئے اور کہنے لگے۔ رسول خدا سے بہتر کون سی شہادت ہے اور شیخ حسن کو وہ بال دکھائے جنھیں شیخ حسن نے حالت کشف میں لڑکے کو ان کی داڑھی سے نوچتے ہوئے دیکھا تھا۔۔۔''

میرا جی کا مسئلہ بھی درحقیقت ظاہر اور باطن کا مسئلہ ہے۔ اس اعتبار سے میرا جی شیخ حسن کی بجائے ماذ ہو لال حسین کے زیادہ قریب ہے۔ تاہم جہاں تک واردات دل کا سوال ہے، لال حسین، میرا جی سے بظاہر زیادہ کامیاب ہیں اور میرا جی کا عشق مادھو، کی صورت اختیار نہیں کر سکا لیکن میرا جی کی واردات جس باطن کو ظاہر کرتی ہے وہ لال حسین کے شعری باطن سے زیادہ گہری اور زیادہ معنی خیز ہے۔ میرا جی کا ظاہر دراصل اس کے نہایت پیچیدہ باطن کا خارجی روپ ہے اور اس خارجی روپ کو اس زمانے کے ہر صاحب امرائے شخص نے الزام دیا اور آج ہم بھی اس کے ظاہر کو دیکھ کر اور اس کی محرومیوں کو جان کر ایک ہاتھ میں پتھر اٹھاتے ہیں مگر کل اور آج کے درمیان کا زمانہ بدل چکا ہے، اور ظاہر کی بجائے میرا جی کا شعری باطن دکھائی دیتا ہے جہاں ایک شخص جسم اور لہو کی بشارتوں کے ذریعے اس واردات کا علم حاصل کرتا ہے جو انسان کو زندگی سے آشنائی دیتا ہے۔۔۔

حلقۂ ارباب ذوق، یوم میرا جی کے ذریعے ظاہر کی بجائے شعری باطن کی برتری کا اعتراف کرتا ہے اور اس طرح تخلیقی اقدار کو دوسری سب اقدار پر ترجیح دیتا ہے۔ اصل شئے انسان کا تخلیقی

کارنامہ ہے اور ظاہر کی ساری صورتیں خواہ انگریزی ادب کی آنرز ہو یا پی۔ایچ ڈی، سماجی مقام ہو یا فکرونظر کی خارجی شوکت ہو یہ ساری صوتیں پانی پر ہوا کی لکیریں ہیں اور کون نہیں کہہ سکتا کہ آج سے پچیس برس پہلے جس شخص کو اس زمانے کے عالم اپنے قریب بیٹھنے کی اجازت نہیں دیتے تھے۔ وہ ان سب سے بڑھ کر روشن ہوا ہے اور وہ لوگ دھول اور مٹی میں گم ہو چکے ہیں۔ اگر زمانہ کشف اور القاء کا محاورہ سمجھتا تو شاید یہ بات کب کی واضح ہو چکی ہوتی کہ جو لوگ لفظوں کے ذریعے انسان کے باطن کی دریافت کرتے ہیں۔ وہی لوگ رسول خدا کی برکت کے حقدار بھی ہیں۔ اصل شئے انسان کے زمینی وجود سے بلند ہو کر دوبارہ اسی وجود کو واردات کے ذریعے حاصل کرنا ہے۔ اس زمانے میں میرا جی نے یہ کام انجام دیا ہے۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

میرا جی کی شاعری میں آرکی ٹائپل پیٹرن

۱۹۸۱ء میں میرا جی کی شاعری کے آخری دور پر حلقہ ارباب ذوق کے لیے ایک مقالہ لکھتے ہوئے میں نے اس بات کی طرف اشارہ کیا تھا کہ میرا جی کو گزشتہ چالیس برس سے جنس کے ایک محدود حدود اربعہ میں مقید کر دیا گیا ہے۔ اس استعارے کے پھیلاؤ اور اس کی صداقت کا یہ عالم ہو گیا ہے کہ اب سب ہی نئے پرانے نقاد اس سحر کے اسیر ہیں اور میرا جی کے وسیع شعری کائنات کے صرف ایک ہی پہلو پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کیے بیٹھے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ کوئی نقاد میرا جی کے شعری افکار کی طرف دیکھنے کی زحمت گوارا نہیں کرتا، آپ ''میراجیات'' کو ذرا بنظر غور دیکھیں تو یہ حقیقت خود بخود بے نقاب ہوتی جائے گی۔ میرے خیال میں میرا جی بہت مظلوم شاعر ہے، اور اس کے ساتھ سخت بے رحمی کا سلوک کیا گیا ہے اور میرا جی کی زبان میں کہنے کی اجازت دیجیے تو میں یہ کہوں گا کہ میرا جی کے بے رحم نقادوں نے ان کا ''آملیٹ'' بنا دیا ہے۔

شاید اب وقت آ گیا ہے کہ ہم میرا جی کا از سرِ نو جائزہ لیں اور اس کی وسیع شاعری میں پوشیدہ معنویت اور امکانات کی دنیا کو تلاش کرنے کی کوشش کریں۔ ۱۹۸۱ء ہی میں شائع ہونے والے اس مقالے میں میرا جی کے آخری شعری مجموعے ''تین رنگ'' کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ کہا گیا ہے:

> ''میرا جی کا یہ آخری شعری مجموعہ ان کے بدلتے ہوئے شعری افق کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس مجموعے سے وہ نیا شعری تناظر ظاہر ہوتا ہے جو میرا جی کے تخلیقی تجربے میں آ چکا تھا۔ میرا جی کا یہ نیا شعری تناظر ان نئے امکانات کا مشاہد ہے جن سے میرا

جی کی شاعری ترتیب پا رہی تھی اور نئے مکانات اس بات کی گواہی دیتے ہیں کہ میرا جی فکری اعتبار سے اپنی شاعری کے نئے افق سے طلوع ہو رہا تھا۔''

میرا جی کی شاعری کے اس نئے افق کو واضح کرنے کے لیے زیرِ نظر مقالے میں ان کے آرکی ٹائپل اسالیب کا جائزہ لیا جا رہا ہے اور اس سلسلے میں ان کی شاعری میں سے ارتقاء کے تصور سے وابستہ مختلف آرکی ٹائپل اسالیب کا مطالعہ کیا جا رہا ہے۔

آیئے ہم یہ سلسلہ میرا جی کی نظم ''ارتقا'' ہی سے شروع کرتے ہیں۔ ارتقاء میں زندگی کی ایک بنیادی حقیقت یعنی موت کی آرکی ٹائپ موجود ہے جو جنازے کی صورت میں آرکی ٹائپل امیج بناتا ہے۔ میرا جی کی نظموں میں سے ''ارتقاء'' ایک خصوصی اہمیت کی نظم ہے۔ یہ نظم انسانی تہذیب اور ثقافت کے بارے میں آرکی ٹائپل مؤلف بھی بناتی ہے۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ میرا جی کی نظموں میں جہاں ارتقاء کا کوئی تصور پیدا ہوتا ہے جس کے پس منظر میں موت کا آرکی ٹائپ بالعموم دکھائی دیتا ہے۔ گویا میرا جی کے نزدیک ارتقاء کے تصور میں موت ایک ایسی قوت ہے جو اس تصور کو جاری و ساری رکھتی ہے۔ موت کا تصور میرا جی کے ہاں ہر بار ایک نئی زندگی کا اعلان نامہ بن جاتا ہے۔ موت کے دستخطوں ہی سے نئی زندگی طلوع ہو کر ارتقائی عمل کو جاری کرتی ہے۔ اس طرح موت، تخلیق کا بنیادی آرکی ٹائپ بھی ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ ارتقاء، موت اور نئی زندگی و تخلیق کے یہ آرکی ٹائپ خاص طور پر میرا جی کی زندگی کے آخری دور میں نمودار ہوئے۔

''میرا جی کی نظمیں'' ۱۹۴۴ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس مجموعے میں ۱۹۳۲ء سے ۱۹۴۳ء تک کی نظمیں شامل تھیں۔ ان نظموں میں سے شاید ''فنا'' میں اس قسم کا تصور موجود ہے۔ اس مجموعے کی بیشتر نظمیں جنس، حسن اور اس کے متعلقات کے گرد گھومتی ہیں۔ یوں اس مجموعے کا بنیادی استعارہ جنس ہی بنتا ہے۔ اس دور میں میرا جی اسی استعارے کے گرد، گردش کرتے ہیں اور اس کی

دلفریبیاں ان کے دامن کو مسلسل کھینچتی چلی جاتی ہیں مگر بعد کے شعری مجموعوں میں (تین رنگ اور پابند نظمیں) دوسرے نئے موضوعات بھی شامل ہوتے جاتے ہیں۔ اس طرح اس استعارے کی پہلے جیسی چمک دمک باقی نہیں رہتی۔ اب میراجی اس استعارے سے آگے سفر کرتے ہیں۔ ان کے اس تخلیقی سفر میں دور آخر کی شاعری میں موت، نئی زندگی، ارتقاء اور تخلیق کی آر کی ٹائپ بالخصوص نمایاں ہوتے ہیں۔ اب یہ بھی لیجیے کہ ان کی شاعری میں حرکت کا ایک استعارہ شروع سے موجود تھا اور یہ استعارہ بالعموم ''لہروں'' کی تمثالوں میں بار بار ظاہر ہوتا تھا۔ لہروں کی یہ تمثالیں دراصل حرکت کو ظاہر کرتی ہیں، جو زندگی کو مسلسل آگے لیے جا رہی ہیں۔ یہی لہریں بعد میں ''ارتقاء'' کا بڑا آر کی ٹائپ بنا لیتی ہیں۔

میراجی کی اس نظم کے اسلوب میں تحکم اور امر کا انداز بھی قابلِ ذکر ہے:

قدم قدم پر جنازے رکھے ہوئے ہیں ان کو اٹھاؤ، جاؤ!

جنازے رکھے ہوئے ہیں ان کو اٹھاؤ، جاؤ!

چلو! جنازوں کو اب اٹھاؤ!

لحد کھلی ہے

لحد ہے ایسے کہ جیسے بھوکے کا لالچی منہ کھلا ہوا ہو

مگر کوئی تازہ ــــ اور تازہ نہ ہو میسر تو باسی لقمہ بھی اس کے اندر نہ جانے پائے

کھلا دہن یوں کھلا رہے جیسے اک خلا ہو

اٹھاؤ، جلدی اٹھاؤ، آنکھوں کے سامنے کچھ جنازے رکھے ہوئے ہیں، ان کو اٹھاؤ، جاؤ!

سوال یہ ہے کہ شاعر کو اس نظم میں ''تحکم'' اور ''امر'' کا انداز اختیار کرنے کی ضرورت کیوں پیش آئی؟ حقیقت تو یہ ہے کہ اس ضرورت ہی نے اس نظم کا اسلوب مرتب کیا ہے۔ جنازے موت کی تمثال ہے اور زندگی کا ارتقاء، موت اور پیدائش کے آرکی ٹائپ سے قائم ہے۔ اس نظم میں ''جنازے'' بیک وقت ''موت'' اور ''از سرِ زندگی'' کا تصور دیتے ہیں۔ جنازے یا موت کا آرکی ٹائپ انسانی تہذیب کے تسلسل اور اس کے ارتقائی سفر کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اس کائنات میں کسی بھی شے، نظریے اور تصور کو ابدی استحکام حاصل نہیں ہے۔ اس لیے کہ کائنات میں تبدیلیوں کا سلسلہ زندگی کو آگے بڑھاتا رہتا ہے۔ تبدیلیوں کے اس سفر میں جو کچھ پیچھے رہ جاتا ہے اس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ ''جنازے'' ان ہی مردہ نظریات، افکار، روایات اور تصورات کا استعارہ ہے۔ لہٰذا استعارے کو دفن کر کے نئے تخلیقی استعارے وجود میں لانے کا خواہش مند ہے۔

نظم کے پہلے حصے میں جنازوں کی کثرت کا منظر دکھایا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی پہلے مصرع میں امر کا انداز پیدا ہو جاتا ہے کہ جنازوں کو سپردِ خاک کرو۔ امر کا یہ انداز نظم میں بار بار ابھرتا ہے۔

قدم قدم پر......
چلو جنازوں کو......
لحد لکھی ہے......

نظم کے آخری حصے میں شاعر اپنے بیان میں زور دے کر کہتا ہے ''جنازے'' سپردِ خاک کر دیے گئے تو نئی زندگی کا طلوع ہوگئی۔ نظم کے تیور میں تقاضے کا ایک مسلسل احساس کارفرما ہے۔

اٹھاؤ جلدی اٹھاؤ
تمہاری مردہ حیات......

''ارتقا'' کے اس تجزیے کے بعد اب ذرا میرا جی کی نظم ''یگانگت'' کی طرف آیئے۔ اس نظم

میں زمانۂ وقت کے تسلسل کا آرکی ٹائپ بنتا ہے۔ اس تصور میں فنا اور بقاء کے اساسی عنصر (Motif) ملتے ہیں اور وقت کا ایک اَن حد تصور تخلیق کرتا ہے۔

اس نظم کے دوسرے حصے میں ایک ہی سانس کے اندر میرا جی نے ڈھیر ساری تمثالیں بنا دی ہیں۔ ''بستی''، ''جنگل''، ''راستے''، ''دریا''، ''پربت''، ''عمارتیں''، ''مقبرے''، ''مسافر''، ''بچے''، ''ہوائیں''، ''بناتات''، ''بادل''،......ان سب تمثالوں کا ایک گسٹالٹ بنا کر وہ کہتے ہیں کہ ''زمانہ'' اسی کا نام ہے۔ یہ تہذیب کے تسلسل کا ایک جھولا ہے جو سدا رواں رہتا ہے۔

میں ہوں ایک، اور میں اکیلا ہوں، اک اجنبی ہوں،
یہ بستی، یہ جنگل، یہ بہتے ہوئے راستے، اور دیار
یہ پربت، اچانک نگاہوں میں آتی ہوئی کوئی اونچی عمارت،
یہ اجڑے ہوئے مقبرے اور یہ مرگِ مسلسل کی صورت مجاور
یہ ہنستے ہوئے تھے بچے، یہ گاڑی سے ٹکرا کے مرتا ہوا ایک اندھا مسافر
ہوائیں، نباتات اور آسمان پر ادھر سے ادھر آتے ہوئے چند بادل
یہ کیا ہیں؟
یہی تو زمانہ ہے۔ یہ اِک تسلسل کا جھولا رواں ہے۔

نظم کے آخری حصے میں ان تمثالوں کا گسٹالٹ دوبارہ نمودار ہوتا ہے اور اس گسٹالٹ کی تمثالیں وقت کے ایک لامحدود تسلسل میں گردش کرتی ملتی ہیں۔ اسی تسلسل کی وجہ سے تہذیب کا ارتقائی عمل ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ اس نظم کے آخری مصرعے خاص طور پر قابل غور ہیں۔ ان مصرعوں میں ہم ''فنا'' اور ''بقا'' کو وقت کے لامکان حدود میں دیکھتے ہیں۔ جہاں ہر شے خاموشی کے ساتھ سماتی چلی جاتی ہے۔ چنانچہ فنا اور بقا کا تصور بھی اسی بے پایاں وسعت میں مل جاتا ہے۔

یہ بستی، یہ جنگل، یہ رستے، یہ دریا، یہ پربت، عمارت، مجاور، مسافر
ہوائیں، نباتات اور آسمان پر اِدھر سے اُدھر آتے جاتے ہوئے چند بادل
یہ سب کچھ، یہ ہر شے مرے ہی گھرانے سے آئی ہوئی ہے
زمانہ ہوں میں، میرے ہی دم سے اَن مٹ تسلسل کا جھولا رواں ہے
مگر مجھ میں کوئی برائی نہیں ہے
یہ کیسے کہوں میں
کہ مجھ میں فنا اور بقا دونوں آ کر ملے ہیں

میراجی کی ایک اور نظم ''غزل'' میں بھی وقت کے اس تسلسل کی انمٹ گردش موجود ہے۔ رات اور دن کے حوالے سے وقت کا یہ دھارا رواں دواں رہتا ہے۔ اس نظم میں پہلے رات اور ستارے نمودار ہوتے ہیں۔ اس کے بعد دن کے چیتے کی آمد ہوتی ہے۔ ''دن کا چیتا'' آتا ہے تو رات اور اس کے متعلقات روپوش ہو جاتے ہیں۔ ایک نئی زندگی شروع ہوتی ہے۔ دن کا چیتا تھکتا ہے تو رات اور اس کے متعلقات نمودار ہوتے ہیں۔ یوں وقت کے آرکی ٹائپ کی وسعتوں میں ایام کی گردشوں کا لامتناہی سلسلہ رواں دواں رہتا ہے۔

کئی ستارے چمک رہے ہیں
لرز لرز کر دمک رہے ہیں
مگر جب آئے گا جب دن کا چیتا
اور ان ستاروں کا وقت بیتا
تو آسمان کے نکیلے جگنو
بنیں گے پل میں ڈھلکتے آنسو
سحر کے پردے میں جا چھپیں گے

ہے اک لرزش سی اس ہوا میں
ستارے اب ٹمٹما رہے ہیں
خزاں کے آثار چھا رہے ہیں
مجھے یہ محسوس ہو رہا ہے
کہ اب ستاروں کا وقت بیتا
بس اب تو آئے گا دن کا چیتا
اب آسمان کے نکیلے جگنو
یہ دشتِ انجم کے پیارے آہو
سحر کے پردے میں جا چھپیں گے

میراجی کی نظر میں کائنات ایک پیہم حرکت کی حالت میں متغیر ہوتی رہتی ہے۔کائنات کے آئینے میں مسلسل نظر آنے والے عکس بھی تغیر پذیر رہتے ہیں۔ یہاں کسی منظر کو ثبات حاصل نہیں ہے۔ان کے نزدیک ثبات ایک بے معنی موت کا اعلان نامہ ہے۔ثبات سے زوال کا عمل شروع ہو گا۔اس لیے میراجی سکون و ثبات کے مناظر دیکھنے کے لیے تیار نہیں ہیں۔وہ تو کائنات کے ذرے ذرے میں ایک مسلسل جنگ اور جدوجہد کی کیفیت دیکھتے ہیں کہ جس کیفیت سے کائنات کا یہ لامحدود قافلہ زمان اور مکان کی لامحدود وسعتوں،ارتقاء کے سفر پر سدا گامزن رہتا ہے۔وہ کہتے ہیں:

قلب مے خانے کی ہاؤ ہو کا عادی ہے مرا

قلب ''مے خانہ'' کی علامت ہے۔اس مے خانے میں مسلسل حرکت وحرارت کے عمل ہی سے وہ اپنے قلب کی شناخت کرتے ہیں۔اس قلب میں کسی قسم کی حالت،سکون کے لیے مقام نہیں ہے کہ یہ حالتیں زوال کی علامت ہیں۔میراجی ایک جدید انسان اور شاعر کی حیثیت سے کائنات کے ارتقاء پر یقین رکھتے ہیں کہ یہ انسان کی ترقی پسند قوتوں کی اہم شہادت ہے۔

سکون وثبات کو وہ ''امن کی شب خوں فضا'' کہتے ہیں اور یہ ''شب خوں فضا'' ان کے ارتقائی تصورات کے خلاف ہے۔ اس کے برعکس روح کی تسکین کے لیے وہ ایک ''پیہم جنگ'' کا تصور رکھتے ہیں۔

ہاں وہی میں دن کو جس کی آنکھ تھی اور آفتاب
ہاں وہی ہیں جس نے دیکھا، دھر لبریز حیات
ذہنِ انسانی مرا کہتا ہے کھا کر پیچ و تاب
دیکھ لے! حسنِ مناظر کو نہیں حاصل ثبات

قلب مے خانے کی ہاؤ ہو کا عادی ہے مرا
کچھ تعلق ہی نہیں مجھ کو سکون و سنگ سے
مجھ کو خوش آتی نہیں ہے امن کی شب خوں فضا
روح کو ملتی ہے تسکیں ایک پیہم جنگ سے

''پابند نظمیں'' ہی میں ایک نظم ''تحیر'' ہے۔ اس میں بھی کائنات کی مسلسل حرکت کے مناظر مختلف مظاہر میں تبدیل ہوتے ہوئے سامنے آتے ہیں۔ تمام مظاہر ایک مسلسل حرکت میں سفر کرتے ہوئے آگے آگے بڑھتے جاتے ہیں۔ اس سفر میں ہی پیدائش، موت اور ازسرنو پیدائش کا لامتناہی سلسلہ بھی نظر آتا ہے۔ یوں زندگی کا قافلہ مسلسل حرکت میں آگے بڑھتا جاتا ہے۔ اس نظم میں مختلف سوالات کی کڑیاں بھی بنتی جاتی ہیں۔ اجنبی کا بستی میں آنا اور چلے جانا، زرِگل کا کھلنا اور مرجھانا، قطرے کا صدف بننا، طائران دشت کا سفر کرنا، آسمان کی جھیل میں ستاروں کا عکس نظر آنا اور پھر چھپ جانا اور آخر میں ایک اہم سوال کہ ہم اس مسلسل حرکت کی لہر میں کیوں بہتے چلے جاتے ہیں۔

اجنبی انجان بستی میں چلے آتے ہیں کیوں
اور اگر آتے ہیں تو وہ لوٹ جاتے ہیں کیوں

کیوں زرِگل اِک کلی بنتا ہے اور کھلتا ہے پھول
پھول کھلتے ہیں اگر کھِل کر وہ مرجھاتے ہیں کیوں

ہو کے قید بحر سے آزاد قطرے آب کے
گر کے بادل سے صدف کا بھید بن جاتے ہیں کیوں

آشیاں سے طائرانِ دشت کرتے ہیں سفر
دیکھ کر بستی کو پھر واپس چلے جاتے ہیں کیوں

آسماں کی جھیل میں شب کو ستارے اور چاند
عکسِ نورِ سرد دکھاتے ہیں چھپ جاتے ہیں کیوں

آنے اور جانے کی اِک حرکت مسلسل کس لیے
چھاتی ہے اور ہم یونہی بہتے چلے جاتے ہیں کیوں

''تین رنگ'' میں ایک نظم ہے ''ایک منظر''۔ اس نظم میں زندگی ایک آفاقی آرکی ٹائپ کی صورت میں ملتی ہے۔ نظم کے آغاز میں بننے والی تمثالیں کچھ اس طرح ہیں۔ پہاڑ کہر میں چھپ گئے ہیں۔ کُہر میں چھپے ہوئے پہاڑوں کو نظر صاف طور نہیں دیکھ سکتی ہے۔ کہر ایک پردہ بن کر حائل ہو گئی ہے۔ یہ رات کا وقت ہے پھیلی ہوئی۔ زندگی اس کہر اور اندھیرے میں سمٹ کر سو چکی ہے۔ زندگی کا بازار سرد ہو چکا ہے۔ اس خاموش اور پرسکوت حالت میں مختلف اشیاء شاعر کے خیال میں آ کر موجود ہونے کا احساس دلاتی ہیں۔ اس کے بعد نظم میں ایک اور منظر ابھرتا ہے۔

ایک سوگوار آنکھ سے آنسو رواں ہیں۔ مگر شاعر اس چشمِ سوگوار کو نہیں جانتا ہے۔ اس سے متعلقہ خیال ہی میں ایک سوگوار دل پانی کے قطروں کی آوازوں میں زندگی کا نوحہ سن رہا ہے۔ شاعر اس سوگوار کو بھی نہیں جانتا ہے۔

اس مقام پر وہ سوال کرتا ہے کہ اگر زندگی خاموش ہو گئی ہے تو کیا ہوا؟ زندگی کا تسلسل تو نہیں

رُک گیا۔ یہ تو بدستور جاری ہے۔ پھر وہ اپنی موجودگی کا اعلان کرتا ہے کہ میری نگاہ میں ابھی زندگی کی بھی آگ ہے اور یہ آگ اس سوگوار حالت کو ختم کر سکے گی۔ زندگی کا آفتاب ابھرے گا اور روشنی ہو گی۔

چھپے پہاڑ کُہر میں نگاہ کند ہے
کشادہ زندگی سمٹ کے سو گئی
ہر ایک شے خیال میں قریب آ کے کہہ رہی ہے "میں بھی ہوں"
ہر ایک شے یہ کہہ رہی ہے "میں بھی ہوں"
یہ کہہ رہی ہے "میں بھی ہوں"
مگر ہر ایک شے خیال تو نہیں
یہ کس کی چشم سوگوار آنسوؤں کا تار بن کے بہہ رہی ہے، کیا پتا؟
یہ کس کا دل ہوا ہے قطرہ ہائے آب کی صداؤں میں
سنا رہا ہے نوحہ مجھ کو ہست کا؟
ابھی میں ہوں، ابھی میں ہوں
ابھی مری حیات اِک خیال تو بنی نہیں
ابھی نگاہ میں وہ تند و تیز آگ ہے
جو آنسوؤں کے اس فریب کو مٹائے گی

"ایک منظر" کے دوسرے حصے میں میرا جی کہتے ہیں کہ اس کشادہ زندگی کے منظر نامے میں آنسوؤں کی کیا حقیقت ہے؟ وہ ان آنسوؤں کو فریب کہتے ہیں۔ آنسو حقیقت نہیں ہیں، حقیقت تو آنسوؤں سے بہت بڑی ہے۔ کشادہ زندگی سمٹتی رہتی ہے۔ یہ زندگی کا اصول ہے۔ زندگی سمٹ سمٹ کے پھیلتی رہتی ہے۔ اس نظم کے آخری حصے میں معنویت کے خاص حوالے موجود ہیں۔ زندگی

لمحہ لمحہ متغیر ہوتی رہتی ہے۔ لمحہ میں ایک نغمہ بن جائے گا اور نغمہ نوحہ......ایک لمحے ہی میں موت کی گھٹا سمٹ جائے گی اور اس گھٹا کے بعد زندگی کی دھنک جگمگا اٹھے گی۔ گویا موت کے آرکی ٹائپ سے میرا جی نے زندگی کے طلوع ہونے کا آفاقی تصور پیدا کیا ہے۔

میرا جی کی نظموں میں ''موت'' نئی زندگی کے آرکی ٹائپ کی شکل میں اپنا وجود اختیار کرتی ہوئی ملتی ہے۔ ''ایک منظر'' میں موت کے اعلان سے زندگی کا آرکی ٹائپل پیٹرن بن جاتا ہے۔

یہ آنسوؤں کا سیل اک فریب ہے
کشادہ زندگی سمٹتی رہتی ہے، سمٹ کے پھیلتی بھی ہے
ابھی اچانک ایک پل میں سبزہ زار لہلہاتے لہلہاتے جھوم جھوم جائیں گے
ابھی اچانک ایک پل میں ایک نوحہ ایک نغمہ بن کے ایسے گونج اٹھے گا
کہ دل کہے گا ''میں بھی ہوں''
ابھی اچانک ایک پل میں اسی پہاڑی کے پار موت کی گھٹا سمٹ کے جا چھپے گی اور
حیات کی دھنک بھی جگمگائے گی

میرا جی کی نظموں میں ملنے والے آرکی ٹائپس میں ''سمندر'' کا آرکی ٹائپ بھی شامل ہے۔ سمندر کا یہ آرکی ٹائپ ان کی نظم ''سمندر کا بلاوا'' میں موجود ہے۔ یہ نظم ان کی آخری دور کی نظموں میں سے بہترین نظم شمار کی جاتی ہے۔ یہ نظم درحقیقت ان کے فن، شعور وفکر اور تکنیک کے بہترین اظہار کا نمونہ ہے۔

''سمندر'' ایک قدیم آرکی ٹائپ ہے اور اس آرکی ٹائپ سے وابستہ علامتی تصورات کچھ اس کے علاوہ اس آرکی ٹائپ میں لازمانیت، ابدیت اور لاشعور کے علامتی معنی بھی موجود ہیں۔

میرا جی کی نظم ''سمندر کا بلاوا'' میں ایک آرکی ٹائپل علامت ہے جو پیدائش، موت اور ازسرِ نو پیدائش کی علامتی معنویت سے وابستہ ہے۔

اس نظم کا آغاز سرگوشیوں سے ہوتا ہے اور ان سرگوشیوں سے ایک انوکھی آواز پیدا ہوتی ہے۔ ان ہی ابتدائی مصرعوں میں ''ماں'' کے ساتھ ایک مکالمہ بھی ہے۔ پھر ''گلستان'' یعنی زندگی کے تخلیقی مظاہر ظاہر ہوتے ہیں۔ اگلے بند میں مظاہر فوراً، ہی ''خشک صحرا'' میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ یہ زندگی کے غیر تخلیقی پن کا اظہار ہے اور پھر نظم کے اختتام پر زندگی کے تخلیقی اور غیر تخلیقی مظاہر (گلستان اور صحرا) بھی اچانک غائب ہو جاتے ہیں۔ جس میں یہ معنویت پوشیدہ ہے کہ زندگی ختم ہو گئی ہے۔ اس مقام پر میرا جی کہتے ہیں کہ اب یہاں کچھ بھی نہیں ہے۔ ایک انوکھی آواز یعنی سمندر مجھے بلا رہا ہے۔ سمندر موت اور پیدائش کا آرکی ٹائپ ہے کہ ہر شے سمندر سے آئی ہے اور سمندر کی طرف واپس جا رہی ہے۔

آیئے ہم ذرا اس نظم کی طرف رجوع کر کے سمندر کے آرکی ٹائپل اسالیب کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

نظم کے پہلے حصے میں صاف طور پر ایک نہ تھکنے والا بلاوا ملتا ہے۔ اس بلاوے کا مکالمہ ظاہر کرتا ہے کہ بلانے والی شخصیت ماں کی ہے۔ اس مکالمے میں ماں کی محبت اور شفقت بھی ہے اور بزرگانہ تنبیہہ بھی۔

''مرے پیارے بچے''، ''مجھے تم سے کتنی محبت ہے''، ''دیکھو''، ''اگر یوں کیا تو''۔
''برا مجھ سے بڑھ کر کوئی بھی نہ ہو گا۔''

اس مکالمے کی اوقاف نگاری سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہ محض ایک ہی مکالمہ نہیں ہے، بلکہ چار مختلف مکالمے ہیں۔ پہلے دو میں ماں کی محبت اور آخری میں ماں کی تنبیہہ ہے، یعنی:

''مرے پیارے بچے''
''مجھے تم سے کتنی محبت ہے''
''دیکھو''

''اگر یوں کیا تو''

''برا مجھ سے بڑھ کر نہ کوئی بھی ہوگا''

ان مکالموں کے بعد ''ماں'' کی تین تمثالیں ظاہر ہوتی ہیں۔ ان تمثالوں پر کبھی تو ''سسکی'' ہے کبھی تبسم اور کبھی صرف ''تیوری'' ہے۔ نظم کے اس پہلے حصے میں سرگوشیاں بھی موجود ہیں اور ان سرگشیوں میں اب ایک ''انوکھی ندا'' سنائی دیتی ہے۔ آخری مصرعوں میں تاثر ملتا ہے کہ اس ''انوکھی ندا'' میں گہری تھکن ہے اور یہ ندا ہر شے کو مٹانے پر تلی بیٹھی ہے۔ سوال یہ ہے کہ انوکھی ندا کیا ہے؟ اس کا جواب تو نظم کے آخری حصے میں ملے گا مگر اس مقام پر پہلے حصے کو ملاحظہ فرماتے چلیے:

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ تم کو بلاتے بلاتے مرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے

کبھی ایک پل کو کبھی ایک عرصہ صدائیں سنی ہیں مگر یہ انوکھی ندا آ رہی ہے

بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ آئندہ شاید تھکے گا

''میرے پیارے بچے'' ''مجھے تم سے کتنی محبت ہے'' ''دیکھو'' ''اگر یوں کیا تو''

''بڑا مجھ سے بڑھ کر نہ کوئی بھی ہوگا'' ''خدایا، خدایا!''

کبھی ایک سسکی، کبھی ایک تبسم کبھی صرف تیوری

مگر یہ صدائیں تو آتی رہی ہیں

ان ہی سے حیاتِ دو روزہ ابد سے ملی ہے

مگر یہ انوکھی ندا جس پہ گہری تھکن چھا رہی ہے

یہ ہر اک صدا کو مٹانے کی دھمکی دیے جا رہی ہے

دوسرے حصے کے آغاز میں چہرے کی تمثال ساکن ہوگئی ہے۔ اس کے تاثرات غائب ہو چکے ہیں۔ اب صورت یہ ہے کہ چہرہ خاموش ہے مگر کانوں میں آواز مسلسل آتی جا رہی ہے۔ اس کے بعد کچھ تخلیقی مظاہر مسلسل نمودار ہوتے چلے جاتے ہیں۔ یہ سب مظاہر زندگی کے تخلیقی رویوں کو

ظاہر کرتے ہیں۔ ان میں بنیادی علامتی تمثال ''گلستان'' کی ہے۔ ''گلستان'' کے ساتھ کچھ تلازمات بھی موجود ہیں۔ لہلہاتی ہوا، چٹکتی کلیاں، مہکتے غنچے اور کھلتے پھول...... بعد کے ایک مصرع میں گلستان کو ''آئینہ'' کہا گیا ہے کہ اسی ''آئینہ'' میں ہر شکل نکھری، سنوری اور مٹ گئی۔ ''آئینہ'' ہی اس نظم کی بنیادی علامت ہے۔ اسی علامت کے سہارے نظم کی معنویت کو استوار کیا گیا ہے۔ یہاں ''آئینہ'' متخیلہ کی علامت ہے۔ گویا ''گلستان'' اور اس کے تلازمات اس علامت میں اپنا عکس دکھا رہے ہیں۔ ''آئینہ'' ہی میں بعدازاں پربت، پربت کا دامن، ابلتا چشمہ، چٹانیں، وادی اور ندی کا عکس نظر آتا ہے۔ مگر یہ عکس عارضی ہے کیوں کہ سب کچھ متخیلہ میں منعکس ہو رہا ہے۔ متخیلہ کی رو تبدیل ہونے سے یہ تمثالیں خود بخود غائب ہو جاتی ہیں۔ اس مقام پر شاعر متخیلہ کی ایک گہری رو میں بہتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس کی ذات میں کائنات کے عکس بہتے ہوئے ملتے ہیں۔ یہ گہرے استغراق کا عمل ہے۔ متخیلہ کے اس بہاؤ میں اس نے کائنات کے تخلیقی مظاہر کے عکس اپنے اندر اتار لیے ہیں۔ ''گلستان'' اور اس کے تلازمات سے اس کا متخیلہ آباد ہو کر ایک پرمعنی تمثال تخلیق کرتا ہے کہ کائنات میں ہر شے کو فنا کے مرحلے سے ضرور گزرنا ہے۔

آیئے ذرا اس نظم کے دوسرے حصے کو دیکھتے ہیں جہاں ''آئینہ'' کی یہ وسیع علامت استعمال کی گئی ہے:

اب آنکھوں میں جنبش نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری
فقط کان سنتے چلے جا رہے ہیں
اب اک گلستاں ہے...... ہوا لہلہاتی ہے، کلیاں چٹکتی ہیں
غنچے مہکتے ہیں اور پھول کھلتے ہیں، کِھل کِھل کر مرجھا کے گرتے ہیں، اک فرشِ مخمل بناتے ہیں جس پر
مری آرزوؤں کی پریاں عجب آن سے یوں رواں ہیں

کہ جیسے گلستان ہی ایک آئینہ ہے
اسی آئینے سے ہر اک شکل نکھری، سنور کر مٹی اور مٹ ہی گئی پھر نہ ابھری
یہ پربت ہے......خاموش ساکن
کبھی کوئی چشمہ ابلتا ہوا پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار کیا ہے؟
مگر مجھ کو پربت کا دامن ہی کافی ہے، دامن میں وادی ہے، وادی میں ندی ہے، ندی میں
بہتی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے
اسی آئینے میں ہر اک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے تو پھر نہ ابھری

نظم کے آخری حصے میں متخیلہ کی مذکورہ بالا رو منقطع ہو جاتی ہے اور شاعر کے سامنے خشک و بے برگ صحرا کی تمثالیں ظاہر ہوتی ہیں۔ نظم کا منظر نامہ اچانک تبدیل ہو جاتا ہے۔ شاعر خشک اور بے برگ صحرا کو چھوڑ کر پیڑوں کے ایک جھرمٹ کو دیکھنے لگتا ہے۔ اس مقام پر وہ ''آئینہ'' نظروں سے اوجھل ہو چکا ہے۔ اب اس کے سامنے نہ صحرا ہے نہ پربت، اور نہ ہی گلستان، اب آنکھوں میں جنبش نہیں اور چہرہ تبسم یا تیوری سے محروم ہو چکا ہے۔ ہر شے اپنی اصل حالت کی طرف لوٹ آئی ہے۔ زندگی حقیقت کا ادراک کرنے لگی ہے۔ نظم میں اس مقام کے فوراً بعد ایک انوکھی صدا کے بلانے کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ شاعر اس صدا کو ''آئینہ'' کہتا ہے۔ یعنی اس کا متخیلہ...... یہ اس کا متخیلہ ہی ہے جو ''آئینہ'' کی علامت میں صدا دے رہا ہے۔ یہاں شاعر اپنے تھک جانے کا ذکر کرتا ہے:

یہ صحرا ہے پھیلا ہوا، خشک، بے برگ صحرا
بگولے یہاں تند بھوتوں کا عکسِ مجسم بنے ہیں
مگر میں تو دور......ایک پیڑوں کے جھرمٹ پہ اپنی نگاہیں جمائے ہوئے ہوں
نہ اب کوئی صحرا، نہ پربت، نہ کوئی گلستاں
اب آنکھوں میں جنبش، نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری

فقط ایک انوکھی صدا کہہ رہی ہے کہ تم کو بلاتے بلاتے مرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ شاید تھکے گا
تو پھر یہ ندا آئینہ ہے، فقط میں تھکا ہوں

اس نظم کا ماحصل اس کے آخری دو مصرع ہیں، جن میں سمندر، پربت اور گلستان کی تمثالیں نظروں سے غائب ہو چکی ہیں۔ اب شاعر کو فقط ''سمندر'' بلا رہا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہر شے سمندر سے آئی ہے اور سمندر میں جا کے مل جائے گی۔ گویا ''سمندر'' پیدائش اور از سرِ نو پیدائش کا آرکی ٹائپل پیٹرن بن جاتا ہے۔

نہ صحرا، نہ پربت، نہ کوئی گلستان، فقط اب سمندر بلاتا ہے مجھ کو
کہ ہر شے سمندر سے آئی، سمندر میں جا کر ملے گی

میراجی کی نظموں میں پائے جانے والے یہ آرکی ٹائپل ان کی شاعری کے افق پر بننے والے نئے منظر نامے کی نشاندہی کرتے ہیں۔ میراجی کے بے رحم نقادوں نے ان کی جو یک رخی تصویر پینٹ کی ہے یہ تصورات اس کی نفی کرتے ہیں۔

آج کے اس دور میں میراجی کے بارے میں تعصّبات کی گرد کو صاف کر دینا چاہیے۔ آج میراجی کی اس یک رخی تصویر کی جگہ سالم میراجی کی پینٹ کرنے کی ضرورت ہے۔ مجھے امید ہے کہ یہ نیا عہد میراجی کو از سرِ نو پیدائش کرنے کی کوشش شروع کرنے والا ہے۔

اکرام قمر

میرا جی کی آخری تحریریں

اردو کا سب سے بڑا علاماتی شاعر میرؔا جی اپنی زندگی اور نگارش دونوں میں روایات کے خلاف بغاوت کی علامت بن چکا ہے۔ وہ کسی بھی پابندی کا قائل نہ تھا۔اس کی زندگی پابندیاں توڑنے ہی میں گزری حتیٰ کہ ڈاکٹروں کا بتایا ہوا پرہیز بھی اسے گوارنہ ہوا۔اس نے خود اپنی زندگی کا ڈھانچا توڑ تاڑ کر پھینک دیا،لیکن یہ منظور نہ کیا کہ اس پر کوئی معین نظام مسلط کیا جائے......چاہے وہ نظام کھانے پینے ہی کے متعلق ہو!

مجھے گفتگو میرؔا جی کی تحریروں پر کرنی تھی اور میں لے بیٹھا اس کی زندگی کو،لیکن میرا موضوع میرؔا جی ہے جسے خواہ اگر محبوب کی آنکھوں کے کاجل کا ذکر مقصود ہوتو وہ کوّے سے بات کا آغاز کرے گا۔اسی طرح میں نے اب تک جو کچھ کہا ہے وہ موضوع سے ہٹ کر نہیں بلکہ موضوع ہی میں سے ہے۔

۱۹۴۹ء کے آغاز کے ساتھ ہی اس کی جو نظم ''ارتقا'' کے عنوان سے چھپی وہ میرا جی کی بنیادی خصوصیات کی عکاس ہے......یعنی وہی روایت سے بغاوت! موضوع اور ہیئت دونوں اعتبار سے، یہ نظم روایت شکنی پر ابھارتی ہے۔ ہیئت کے بارے میں تو صرف اتنا کہہ دینا کافی ہوگا کہ یہ آزاد نظم ہے اور جہاں تک موضوع کا تعلق ہے یہ نظم ہمیں روایات ختم کرنے پر اکساتی ہے۔اس نظم میں اس نے روایات کو جنازے بتایا ہے۔وہ یہ کہتا ہے کہ قدم قدم پر روایات موجود ہیں جو اب زندگی کھو چکی ہیں۔ان جنازوں کو کب تک اپنے سامنے رکھے رہو گے۔یہی نہیں خود انسان کی زیست کا انحصار بھی اس پر ہے کہ پرانے راستے ترک اور نئے راستے تلاش و اختیار کیے جائیں۔وہ اس نظم کو

یوں شروع کرتا ہے:

''قدم قدم پر جنازے رکھے ہوئے ہیں، ان کو اٹھاؤ، جاؤ''

اور اس طرح ختم کرتا ہے:

''اٹھاؤ، جلدی اٹھاؤ، دیکھو اٹھاؤ، آنکھوں کے سامنے کچھ جنازے رکھے ہوئے ہیں، ان کو اٹھاؤ لحد میں ان کو ابد کی اک گہری نیند میں غرق کر کے آؤ۔

اگر یہ مردے لحد کے اندر گئے تو شاید

تمہاری مردہ حیات بھی آج جاگ اٹھے''......

اس نظم کا موضوع ہی نہیں، تیور بھی میرا جی کی عام زندگی کے سے ہیں۔ اس کے لہجے میں وہی درشتی اور کرختگی پائی جاتی ہے جو آخرِ عمر میں زندگی کی ناکامیوں کے ہاتھوں اس کی طبیعت کا خاصہ بن گئی تھی۔

جس طرح میؔرا جی کی زندگی نے اس کی تحریروں کو روایات شکن بنا دیا تھا اسی طرح اس کی زندگی نے اس کی نظموں کو ابہام کے رنگ میں سمو دیا تھا۔ وہ جنسی اعتبار سے ناآسودہ تھا۔ یہی جنسی ناآسودگی اس کی نظموں میں بھی آ گئی تھی۔ زبان اس کے خیالات کا ساتھ نہ دے سکتی تھی اور ویسے بھی جنسی ناآسودگی کا ذکر پردے ہی میں کیا جا سکتا تھا۔ چنانچہ اس نے الفاظ کو نئے نئے معانی کے لیے بھی استعمال کیا اور نئے نئے استعارے اور تشبیہیں بھی ڈھالیں۔ اس طرح ابہام اس کی نظموں میں در آیا۔ اپنی ماورائی نظموں میں بھی وہ بات گھما پھرا کر ہی کرتا ہے۔

اسے ابہام پسند اس لیے کہا جاتا ہے کہ وہ جو استعارے اور اشارے استعمال کرتا ہے وہ عام فہم نہیں ہوتے۔ یہاں بھی وہ روایت شکنی سے کام لیتا ہے اور جو نئی نئی علامتیں تراشتا ہے وہ بسا اوقات دور از کار معلوم ہوتی ہیں۔ بات اصل میں یہ ہے کہ اس نے ذاتی تجربوں اور مشاہدوں کی روشنی میں الفاظ کو نئے نئے معانی پہنائے ہیں۔ اس لیے ان کے مطالب تک پہنچنے کے لیے پڑھنے

سننے والے کو ذہن پر کافی زور دینا پڑتا ہے ورنہ یہ کون سمجھے گا کہ مکان، دروازوں، کھڑکیوں اور پردوں سے شاعر کی مراد انسان یا انسانی اعضا ہیں لیکن یہ نئے نئے استعارے ڈھونڈنا جن سے ہمارا ذہن ابھی تک آشنا نہیں کچھ مذموم نہیں۔ اگر میرؔاجی کا ذہن محبوب کی آنکھوں کے کاجل سے کوّے کی طرف منتقل ہو جاتا ہے تو یہ کوئی انوکھی بات نہیں۔ ہمارے شعرا تو محبوب کی زلف سے سانپ تک اور بھنوؤں سے تلوار کٹاری تک پہنچ جاتے ہیں۔ انھوں نے استعاروں استعاروں ہی میں محبوب کو ایک بکتر بند اور ہر قسم کے ہتھیاروں سے لیس خونخوار فوجی بنا دیا ہے اور پڑھنے والے کو بسا اوقات ایسے محبوب سے محبت کی بجائے نفرت پیدا ہوسکتی ہے لیکن چونکہ ہمارے ذہن ان استعاروں سے مانوس ہو چکے ہیں اس لیے ہم محبوب کے جلادانہ نین نقشے کو مزے لے لے کر پڑھتے ہیں۔ جس طرح ہمیں میرؔاجی کے استعارے نامانوس معلوم ہوتے ہیں، ہوسکتا ہے اسی طرح مژگاں کے لیے ہلال اور رخسار کے لیے قرآن کی تشبیہ پر بھی لوگ پہلے پہل اسی طرح چونکے ہوں۔

میرؔاجی اپنی نظموں میں کچھ باتیں چاہے وہ ناگفتنی ہوں یا نہ ہوں ناگفتہ ضرور چھوڑ جاتا ہے۔ ان خلاؤں کو پورا کرنا قاری کا کام ہے۔ یہ ابہام، ماورائیت، جنسی موضوع اور بات کو بیچ میں سے کھا جانا، کچھ میرؔاجی کی اپنی ذہنی افتاد کا نتیجہ تھا اور کچھ جنسی اور ماورائی موضوعوں پر لکھنے والے مغربی مصنفوں مثلاً بادلیئر، میلارمے، لارنس، فرائیڈ اور ہیولاک ایلس کا اثر تھا۔

لیکن اس کی آخری نظموں میں ابہام اور جنس کا عنصر کم ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شروع شروع میں اس کا شدید ابہام آغاز کے جوش کا نتیجہ تھا۔ مروجہ استعاروں اور کنایوں کے تانے بانے کو توڑنے اور لوگوں کو چونکانے کے لیے میرؔاجی ایک بھرپور وار کرنا ضروری سمجھتا تھا۔ اس بھرپور وار سے جہاں اس نے اردو دنیا کی توجہ اس تانے بانے کی تنگ دامانی اور فرسودگی کی طرف مبذول کرادی، وہاں لوگ خود اس کی طرف بھی متوجہ ہوگئے، اس طرح انھیں ایک نیا راستہ مل گیا۔ چنانچہ

اب بغاوت میں اس پہلی شدت کی ضرورت نہ رہی تھی۔ میؔراجی کی آخری آزاد نظموں میں سے بیشتر اسی احساس کا پتہ دیتی ہیں۔اس کی چھ آزاد نظمیں اس وقت میرے سامنے ہیں ......ان میں سے ارتقا، تنہائی، یگانگت اور عدم کا خلاء کے مفہوم تک پہنچنے میں کوئی بھی دقت محسوس نہیں ہوتی۔ ''تحجگا'' میں کہیں کہیں خلا کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔البتہ'' آ بگینے کے اس پار کی شام'' میں ابہام ہے اوران چھ نظموں میں صرف اسی ایک کا موضوع جنسی ہے جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ میؔراجی نے اپنے تجربوں اور مشاہدوں کی روشنی میں نئے نئے استعارے تراشے ہیں اور جو شخص اس تجربوں اور مشاہدوں سے نا آشنا ہے۔اس کے لیے ان استعاروں کی تہہ تک پہنچنا مشکل ہے۔ اس لیے ہوسکتا ہے کہ میرے نزدیک جو ابہام اور خلا ہے وہ دوسروں کے لیے ایک واضح بات ہو۔

میؔراجی کی نیک نامی یا بدنامی جو کچھ بھی ہے، اس کی بنا اس کی آزاد نظمیں ہی ہیں لیکن اس نے دوسری شعری اصناف کو بھی اپنایا ہے مگر تعجب کی بات یہ ہے کہ اشاروں کنایوں میں بات کرنے والا بات کو آدھ بیچ میں چھوڑ کر آگے سے شروع کر دینے والا اور اپنی بات کو بسا اوقات آغاز سے نہیں بلکہ درمیان سے شروع کرنے والا شاعر جب گیت، پابند نظم یا غزل کہتا ہے تو اس میں نہ کوئی ابہام ہوتا ہے اور نہ کوئی خلا چھوڑتا ہے۔ یہاں آ کر روایات کے خلاف اس کا تمام جوش ختم ہو جاتا ہے۔ گیت، پابند نظم اور غزل میں بھی روایتی چیزیں، ایک اور روایتی کام روایتی انداز ہی سے کیا جا سکتا ہے۔آزاد نظم ایک غیر روایتی چیز تھی، اس لیے میؔراجی نے اس سے غیر روایتی ہی برتاؤ کیا۔

اس نے ہندی ادب کا کافی مطالعہ کیا تھا، اس نے ہندی اور سنسکرت سے ترجمے بھی کیے تھے۔اسی لیے وہ ہندی زبان کی سرشت سے بخوبی آگاہ تھا۔اردو میں گیت آئے بھی ہندی کے راستے سے ہیں۔موضوع بھی وہی، ہیئت بھی وہی، اس لیے الفاظ بھی ویسے ہی آئے۔ چنانچہ میؔرا جی نے جو گیت لکھے ہیں اور ان کی تعداد کچھ کم نہیں ......ان کی بھی فضا ہندی ہے۔اس نے ہندی الفاظ اور ان کی روح کو اپنے گیتوں میں اس طرح بٹھایا ہے کہ وہ الفاظ اردو میں اجنبی معلوم نہیں

ہوتے اور نہ بعض دوسرے گیت لکھنے والوں کی طرح حاشیے پر مشکل ہندی الفاظ کے معنی دینے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اول تو یہ مشکل لفظ لاتا ہی نہیں اور اگر کہیں لاتا بھی ہے تو فضا خود بخود اس کے معنی بتادیتی ہے۔ پچھلے سال اس کا ایک گیت چھپا تھا:

انجانے نگر من مانے تھے، من مانے نگر انجانے رہے
اپنی باتوں کی مستی میں
سنتے رہے دل کی بستی میں
وہی گیت جو کچھ من مانے رہے، وہی راگ جو سکھ کے بہانے رہے
راتیں بیتیں دن بیت گئے
رات بھی نئی پھر دن بھی نئے
مورکھ من ایسا ہٹیلا ہے، اسے یاد وہ رنگ پرانے رہے
اَن ہونی کا جیسے دھیان رہا
ہونی نے اسے چپکے سے کہا
نہ وہ باتیں رہیں نہ زمانے رہے، جو رہے بھی تو باقی فسانے رہے۔
اب گیت میں رس ٹپکاتے ہیں
یوں دل کی آگ بجھاتے ہیں
اب سب کے لیے وہی باؤلے ہیں، جو بیتے سمے میں سیانے رہے

یہ گیت دلدوز انداز میں ایک ایسے شخص کی کہانی بیان کر رہا ہے جس کا اپنی محبوب سے کبھی تعارف تک نہ ہوا۔ میؔرا جی نے اس محبوب کو ''انجانا نگر'' کہا ہے......اور کیا یہ ''انجانا نگر'' میؔرا سین نہیں جس سے دُوبدُو ہو کر گفتگو کرنے کا خود میؔرا جی کو زندگی بھر موقع نہ ملا؟ اور اس گیت کے آخری بند سے تو غالب کا یہ شعر یاد آجاتا ہے۔

عشق نے غالب نکما کر دیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

میراؔجی کے اس بند کا غالب کے اس شعر سے موازنہ مقصود نہیں مجھے تو صرف یہ بتانا ہے کہ عشق نے غالبؔ کو نکما کر دیا تھا اور میراؔجی کو گیت گانے پر مجبور۔ غالبؔ نے جس نکمے پن کا ذکر کیا ہے وہ اسی عشق کی پیدا کردہ شعر گوئی ہے جسے لوگ بے کاروں کا مشغلہ سمجھتے ہیں اور میراؔجی نے تو گیتوں میں رس ٹپکانے کا ذکر کرتے ہوئے صاف صاف کہہ دیا ہے لوگ اب مجھے باؤلا سمجھتے ہیں، حالانکہ اپنی موجودہ کیفیت سے پہلے میں ان کے نزدیک سیانا تھا اور اسی سیانے کو غالبؔ نے کام کا آدمی کہا ہے جسے اب عشق نے نکما کر دیا ہے۔

۱۹۴۹ء میں میراؔجی کی دو پابند نظمیں چھپیں۔ ایک ''بیوپاری'' اور دوسری ''بسنت سہائے کے قلمی نام سے ''ایک سبق''، موخرالذکر نظم بڑی ہلکی پھلکی ہے۔ الفاظ بھی سبک ہیں۔ بحر میں چھوٹی ہے۔ پہلا بند پانچ مصرعوں کا، دوسرا چار کا اور تیسرا چھ کا ہے۔ موضوع سرکش پیڑ ہیں جو تند جھکڑوں کا ڈٹ کر مقابلہ کرتے ہیں اور جب انھیں کاٹ کر دریا میں بہایا جاتا ہے تو وہ طوفانوں اور موجوں سے ٹکراتے منزل ہی کی طرف بڑھتے چلے جاتے ہیں اور جب تک منزل نہیں آتی ساحل کا رخ نہیں کرتے۔ میراؔجی کی فطرت میں جو سرکشی اور اپنی راہِ عمل سے وابستگی تھی، اس نے اسے سرکش پیڑوں کی طرف متوجہ کر دیا اور اسے یہ نظم سوجھی۔

اس کی زندگی کے حزن و یاس نے اس کی شاعری کو بھی غم آلود کر دیا تھا۔ اس کی نظم ''بیوپاری'' خود اسی کی زندگی بیان کر رہی ہے۔ اس نظم میں غزل کا سا گداز اور لگن ہے۔ اگر اس پر عنوان ''بیوپاری'' نہ ہوتا تو میں یقیناً اسے ایک غزل یا زیادہ سے زیادہ غزل مسلسل سمجھتا۔ اس نظم کے تین شعر سنئے:

جس پر بھی کوئی دکھ بیتے مجھ کو آ کے سناتا ہے
بپتا کی راگنی میرے کان میں آ کر گاتا ہے

میں ہوں اک بھنڈار دکھوں کا میرے پاس خزانہ ہے
میں نے اوروں کے دکھ میں اپنے دکھ کو پہچانا ہے
دنیا کے دکھ بیچ بیچ کر میرا جیون بنتا ہے
ہر ہر کر اپنی بازی میں نے جگ کو جیتا ہے

ہماری غزل کو جو گداز اور غم آفرینی ورثے میں ملی ہے، اسے دیکھتے ہوئے میں تو یہ سمجھتا ہوں کہ یہ نظم ہماری غزل کی کہانی بیان کر رہی ہے۔ دنیا کے دکھوں کو شاعر اپنی ذات میں رچا کر غزل میں بیان کرتا ہے یہی صورت دوسری کیفیتوں کی ہے اور اس نظم کا بیوپاری بھی دنیا کے دکھ جمع کر کے دکان لگائے بیٹھا ہے۔

موجودہ دور میں اردو میں ہندی کی آمیزش جس انداز سے میراؔجی نے کی ہے وہ کسی اور کے بس کی بات نہیں تھی۔ وہ دونوں زبانوں کے مزاجوں سے پوری طرح آشنا تھا۔ غزل ایران کی چیز ہے اس کی تمام ترکیبیں تشبیہیں اور استعارے بھی فارسی ہیں لیکن میراؔجی نے نہ صرف اپنی نثر اور گیتوں میں بلکہ غزلوں میں بھی ہندی کو اس طرح رسایا بسایا ہے کہ ذرا نہیں کھٹکتی۔ زندگی کی خارجی حقیقتوں کو اپنی ذات میں رچا کر بیان کرنے کا انداز اس نے میر سے سیکھا ہے۔ چنانچہ ۱۹۴۹ء میں وہ اپنی ایک غزل کے مقطعے میں کہتے ہیں:

میر ملے تھے میراؔجی سے ، باتوں سے ہم جان گئے
فیض کا چشمہ جاری ہے حفظ ان کا بھی دیوان کریں

اردو شاعروں کی موجودہ نسل کو میر کے رنگ کی طرف متوجہ کرانے والی یہی میراؔجی ہے۔۔۔ ایک طرف روایات سے اس قدر بغاوت اور دوسری طرف روایات کا اتنا پاس! یہ تضاد میراؔجی جیسا متضاد عناصر کا مرکب انسان ہی نبھا سکتا تھا!!

۱۹۴۹ء میں اس کی دو غزلیں چھپی ہیں۔ دونوں میں سے کچھ شعر پیش کرتا ہوں:

ہنسو تو ساتھ ہنسے گی دنیا بیٹھ اکیلے رونا ہوگا
چپکے چپکے بہا کر آنسو دل کے دکھ کو دھونا ہوگا
بیرن ریت بڑی دنیا کی آنکھ سے جو بھی ٹپکا موتی
پلکوں ہی سے اٹھانا ہو گا کب سکھ سیج بچھونا ہو گا
میراؔجی کیوں سوچ ستائے پلک پلک ڈوری لہرا
قسمت جو بھی رنگ دکھائے اپنے دل میں سمونا ہوگا

☆☆☆

غم کے بھروسے کیا کچھ چھوڑا کیا اب تم سے بیان کریں
غم بھی راس نہ آیا دل کو اور ہی کچھ سامان کریں
کرنے اور کہنے کی باتیں کس نے کہیں اور کس نے کیں
کرتے کہتے دیکھیں کسی کو ہم بھی کوئی پیمان کریں
بھلی بری جیسی بھی گزری ان کے سہارے گزری ہے
حضرت دل جب ہاتھ بڑھائیں ہر مشکل آسان کریں
ایک ٹھکانا آگے آگے پیچھے پیچھے مسافر ہے
چلتے چلتے سانس جو ٹوٹے منزل کا عنوان کریں

ان غزلوں اور پابند نظموں کو دیکھ کر کوئی شخص بھی یہ اندازہ نہیں کر سکتا کہ ان کا کہنے والا ایک ایسا شاعر ہے، روایت سے جس کی بغاوت بذاتِ خود ایک روایت بن گئی ہے۔

میراؔجی کی منثور تحریریں اس کی منظوم تحریروں سے کہیں بھی نہیں دبتیں بلکہ اگر یہ کہہ دوں کو میراؔجی کی نثر اس کی نظم پر بھاری ہے تو کچھ غلط نہ ہوگا۔ اس نے کلاسیکل ادب کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور اردو نثر کی عمارت اس کی بنیادوں، دیواروں اور نقش کاری سے بخوبی واقف تھا۔ وہ یہ بھی جانتا

تھا کہ اس عمارت کے لیے کون کون سا مسالہ کہاں کہاں لا کر استعمال کیا جاتا ہے۔ اس کی نثر میں پرشکوہ اور بھاری بھرکم الفاظ نہیں ملیں گے۔ وہ بہت پیاری نثر لکھتا تھا۔ اس کی آزاد نظمیں اپنے معانی کے الجھاؤ کی وجہ سے قاری کو بعض اوقات اکتا دیتی ہیں، لیکن اس کی نثر میں یہ بات نہیں۔ وہ کہیں بھی بوجھل معلوم نہیں ہوتی۔ وہ صاف ستھری، شگفتہ اور رواں نثر لکھتا تھا۔ ہندی کے الفاظ سے وہ مرصع کاری کا کام لیتا تھا۔

پچھلے برس اس کا ایک افسانہ بھی دیکھنے میں آیا۔ عنوان تھا ''پامال''۔ میں اسی افسانے کا پہلا پیرا اس کی نثر کے نمونے کے طور پر پیش کرتا ہوں:

> ''سر کے سب بال سفید ہو چکے۔ بھنوؤں میں شاید کہیں کہیں کوئی دھندلا سیاہ خط دکھائی دے جاتا ہے۔ دانت ایک ایک کر کے نہ جانے کہاں گئے۔ پچکے ہوئے گال گویا وقت کے گزران سے سہمے ہوئے ہیں۔ ماتھے پر گہری سوچ بچار اور دنیا کے دکھ لکیروں کی صورت میں ایک دوسرے سے لپٹے ہوئے ہیں۔ سانس کا آنا جانا بھی کچھ اتفاق سا ہے۔ آس پاس پھیلی ہوئی دھرتی ہے، لیکن میں جیسے ایک نقطے پر کھڑا ہوں۔ کھڑا بھی نہیں بلکہ یوں کہیے گویا ستانے کے لیے دم بھر کو بیٹھ گیا ہوں۔ معلوم نہیں کب یہ نقطہ بھی پیروں تلے سے پھسل جائے۔ چاروں طرف ہر آن زندگی کی گہما گہمی کے باوجود ہر طرف ایک دھندلکا چھایا ہوا ہے اور اس دھندلکے میں سے ننھے ننھے بچے مجھے دیکھ رہے ہیں۔ کوئی منہ بسورے، کوئی مسکراتے ہوئے، ہنستے ہوئے، کوئی حیرانی سے تک رہا ہے۔ کوئی......''

میرؔاجی کا یہ افسانہ اس کے بچپن کے واقعات پر مشتمل ہے۔ وہ باغ میں بہت سے بچوں کو کھیلتے دیکھتا ہے، تو اسے اپنے بچپن کے واقعات بھی یاد آ جاتے ہیں۔ اس افسانے میں وہ اپنے باپ کا ذکر سرسری انداز میں کرتا ہے، لیکن ماں کے تذکرے سے صاف محبت ٹپکتی ہے۔ یہ افسانہ

صاف صاف کہہ رہا ہے کہ میؔراجی کو باپ سے نہیں، ماں سے محبت تھی اور ماہرین نفسیات کے نزدیک یہ عین فطرت ہے۔ یہی افسانہ ہمیں یہ بھی بتاتا ہے کہ اسے اپنے ایک چھوٹے بھائی سے بہت زیادہ محبت تھی۔ چنانچہ اسے جہاں اپنا بچپن یاد آیا ہے وہاں اسے اپنے خاندان کے کسی اور فرد کا نہیں صرف اس چھوٹے کا بچپن یاد آیا ہے، جس کے متعلق وہ خود لکھتا ہے۔ ''یہ میرا سب سے پیارا بھائی تھا'' اور اس کا یہ بھائی اس کے سب سے چھوٹے بھائی سے ایک درجہ بڑا ہے۔

میؔراجی کا یہ افسانہ جہاں اس کی نثر کا صحیح نمونہ ہے وہاں ماہرینِ نفسیات کے لیے تجربے کا کافی مواد بھی اس میں وجود ہے۔

اس نے پچھلے سال ''کتابِ پریشاں'' کے عنوان سے کچھ متفرق قسم کی باتیں اپنے ماہنامہ ''خیال'' میں لکھی ہیں۔ ''ساقی'' میں وہ اسی قسم کی متفرق باتیں ''باتیں'' کے عنوان سے لکھتا تھا۔ بات سے بات نکالنے کا انداز ان مضامین میں نمایاں ہے۔ وہ بات کہیں سے شروع کرتا ہے اور پھر اسے پھیلاتے پھیلاتے کہیں کا کہیں لے جاتا ہے۔

''ہاں'' اور ''نہیں'' کے بارے میں اس کی بات سن لیجیے:

''دوسروں کو ہاں، کہنا سکھانا چاہیے اور خود نہیں، کہنا سیکھنا چاہیے۔ آج دنیا میں کامیاب زندگی کا راز یہی ہے، کیونکہ آج قناعت، ایثار اور بے غرضی کا زمانہ نہیں۔''

اس کے بعد اس کی بات کا سلسلہ پھیلتا ہے اور وہ بتاتا ہے کہ ''مرد مرد سے ملتے وقت آدابِ عرض کی رشوت دیتا ہے۔'' ''عورت مرد سے مل کر مسکرا دیتی ہے تاکہ وہ اس کے بارے میں دوسروں کے سامنے اچھی رائے دے۔'' اور ''عورت جب عورت سے ملتی ہے تو آپس کی اقتصادی برتری کا جائزہ لیتی ہے۔'' اور اب اس کی بات لذیت اور افادیت کے نظریوں پر پہنچ جاتی ہے اور وہ کہتا ہے:

''لذت کا زاویہ سراسر شخصی ہے۔ اس لیے اس میں خلوص اور بے ساختگی بنیادی خصائص ہیں اور گزرتے جھونکوں کی اس دنیا میں ان کی جانچ کچھ آسان کام نہیں

ہے۔اس لیے بہتر یہی معلوم ہوتا ہے کہ ہم اپنے اور دوسروں کے چلن کی پڑتال کرتے ہوئے اپنی تمام تر توجہ مفاد کے زوایے ہی پر مرکوز کر دیں تا کہ اگر لذتِ خالص نہ مل سکے تو مفاد کا تعین تو کیا جا سکے۔''

اب وہ اپنی بات کو سمیٹ کر پھر ''ہاں''اور ''نہیں'' پر لاتا ہے:

''میری یہ باتیں سن کر اگر آپ 'ہاں' کہتے ہوئے جھجکنے لگیں تو وہ صرف حد سے بڑھا ہوا پیچیدہ ردِ عمل ہو گا کیونکہ دوسروں کی کسی بات کے مقابلے میں 'نہیں' کہنے کا یہ مطلب نہیں کہ ہر بات کو ہم شک کی نظر سے دیکھیں۔ بلکہ صرف اتنا مفید ہے کہ ہر بات کو ہم خود اعتمادی کی نظر سے دیکھیں۔ آتے جاتے گزرتے ہوئے جھونکے ہمیں متحرک محسوس نہ ہوں بلکہ ہوائی لہروں کی اس حرکت سے ہم خود چھو کر آگے بڑھ جاتے ہوئے معلوم ہوں۔''

غرضکہ ''کتابِ پریشان'' میں وہ مختلف قسم کی باتیں کرتا ہے اور یہ سب باتیں اس کے اپنے مطالعے اور مشاہدے کی پیداوار ہیں لیکن ان مضامین میں ایک ایسی خصوصیت ہے جو انھیں اس کی باقی منثور تحریروں سے الگ کرتی ہے اور یہ خصوصیت بات کو گھما پھرا کر کرنے کا انداز ہے اور یہی انداز اس کی آزاد نظم کا ہے۔اس کی آزاد نظمیں اور یہ متفرق باتیں مغرب کے ماورائی مصنفوں سے متاثر ہیں۔اس لیے ان دونوں میں ایک ہی خصوصیت پائی جاتی ہے...... بات کو سیدھے سبھاؤ نہیں بلکہ الجھا الجھا کر بیان کرنا!

میؔرا جی کی نثر کی آخری تحریروں میں سے بیشتر ترجمے ہیں۔اس کے ان ترجموں پر گفتگو سے پہلے یہ جان لینا ضروری ہے کہ مترجم جن چیزوں کا ترجمہ کرتا ہے،ان سے،اس کی ذہنی افتاد کا بھی پتہ چلتا ہے۔جس شخص کو جنسی موضوع پیارا ہو،ترجمے کے لیے اس کی نگاہ ایسے ہی مضامین پر پڑے گی۔یہ ناممکن ہے کہ کمیونزم سے محبت رکھنے والا بادلیئر کی تصانیف کا ترجمہ کرنے بیٹھ جائے،

لکھنے والے کو جس موضوع سے انس ہو، وہ یہی چاہتا ہے کہ اس موضوع پر دوسری زبانوں کی چیزیں بھی اپنی زبان میں منتقل کر دے۔ یہی وجہ ہے کہ ترجمے کے لیے میؔراجی کی نظر ودامودر گپت، خیام، چورس، بادلیئر اور میلارمے وغیرہ پر پڑتی ہے۔

اس نے میلارمے کی ایک طویل نظم ''گوالے کا سپنا'' کا آزاد نظم میں ترجمہ کیا۔ میلارمے خود ابہام پسند ہے۔ میؔراجی کے ہاں بھی ابہام ہے۔ گویا مصنف اور مترجم دونوں ذہنی طور پر ایک ساتھ ہیں۔ میرا خیال ہے میؔراجی کو خود اس نظم کے ابہام کا احساس تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے نظم کا ترجمہ شروع کرنے سے پہلے تین صفحوں میں اس نظم کی کہانی نثر میں بیان کر دی ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کرتا تو اس نظم کا ترجمہ کچھ کارآمد نہ ہوتا۔ نظم کا موضوع ایک جنسی خواب ہے۔ اس ترجمے کے بارے میں ایک رات اور...... میؔراجی کے باقی ترجموں سے یہ ترجمہ زبان کے معاملے میں مختلف ہے یعنی اس میں ہندی کے الفاظ نہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ میؔراجی نے اپنی آزاد نظموں میں ہندی کو بہت کم جگہ دی ہے اور یہ ترجمہ اس نے آزاد نظم ہی کی صورت میں کیا ہے...... روایات کا سب سے بڑا باغی اپنے اصول کا کس سختی سے پابند ہے۔

اس نے علم الافلاک کے متعلق سر جیمز جینز کا ایک مضمون بھی اردو میں پیش کیا ہے اور اپنے محبوب مصنف بادلیئر اور کینیڈا کے ڈبلیو۔ ای۔ راس کی کچھ نثری نظموں کا بھی نثر میں ترجمہ کیا ہے۔ یہ نثری نظمیں میؔراجی کی ''کتابِ پریشاں'' سے ملتی جلتی ہیں۔ ویسے ہی ماورائی قسم کے مضامین اور قاری کو الجھا دینے اور چکرا دینے کا وہی انداز۔

اس نے پچھلے سال سنسکرت شاعر دامودر گپت کی مشہور کتاب ''نگار خانہ'' کے عنوان سے ترجمہ کیا۔ اس کتاب سے ہمیں یہ پتا چلتا ہے کہ طوائفیں اس برِ اعظم میں کوئی سو دو سو برس سے نہیں آئیں بلکہ پرانے ہندوستان میں بھی یہ موجود تھیں۔ اس کتاب میں ایک بوڑھی طوائف ایک جوان طوائف کو اپنی پیشے کے گروں سے آگاہ کرتی ہے اور بتاتی ہے کہ گاہک کو کس طرح پھانسنا

چاہئے، پھر اس نے کس طرح نظریں پھیر لینی چاہئیں اور اس کی جگہ ایک نئے مرد سے کس طرح تعلق استوار کرنا چاہئے اور اگر ضرورت پڑے تو پھر پہلے مرد کی طرف کس طرح رجوع کرنا چاہئے۔ آپ شاید اس کتاب کو لذت پسندی کے تحت لائیں۔ لیکن میرا خیال ہے۔ اس کتاب کے مطالعے سے ہم لوگ کسبیوں کے داؤ پیچ سے واقف ہو سکتے ہیں اور ان کے پھندوں سے بچ سکتے ہیں۔ میراؔ جی نے اس کتاب کا ترجمہ اس طرح کیا ہے کہ کہیں بھی ترجمے کا دھوکا نہیں ہوتا۔ منظر چونکہ پرانے ہندوستان کا ہے اس لیے اردو میں ہندی کی نمایاں آمیزش ہے لیکن مترجم میراؔ جی ہے جو ہندی کو اردو میں اس طرح رچاتا ہے کہ وہ کہیں بھی اکھڑی اکھڑی معلوم نہیں ہوتی۔ دل چاہتا تھا اس ترجمے کے کئی اقتباس پیش کر دوں، لیکن محض طوالت کے خوف سے اس کتاب کا صرف آخری پیرا نقل کر رہا ہوں۔ اس سے اس کتاب کا مضمون بھی بخوبی واضح ہو جائے گا۔ ترجمے کی زبان پر بھی روشنی پڑ جائے گی اور میراؔ جی کی مترجمانہ صلاحیت کا بھی پتہ چل جائے گا۔

''اور جب اس لمبی چوڑی رام کہانی سے تم اسے اپنے پنجے میں لے آؤ اور اس کے شک دور کر دو اور اس کے دل سے اپنی پہلی کھچاوٹ کی یاد مٹا دو اور اس کے دل میں کامنا کو جگا دو اور اس کی نگاہیں بار بار تمہارے انگ انگ پر پڑنے لگیں، تو پھر تمہیں چاہئے کہ اسے یوں چوس جاؤ جیسے آم چوستے ہیں اور پھر اسے پھینک دو اسے دونوں ہاتھوں سے پہلے تو اس کی مانتا کرو اور پھر اسے کھا جاؤ۔ اس کی ہڈیوں پر ماس تو ہوگا پر اسے یوں کر دو جیسے کھانے کے بعد مچھلی کی کھال اور آنتیں اور کانٹے۔ پر یہ میں کیا کہہ رہی ہوں؟ ماس رہے تو نہ رہے ہڈیوں کو بھی کبھی نہ پھینکنا۔ ہڈیوں کو بھی چبا جانا، یہاں تک کہ ان میں گودا باقی نہ رہے۔ اسے بالکل ناکارہ کر کے چھوڑنا۔ وہ بیٹھے سے اٹھنے نہ پائے، اٹھ کر چلنے نہ پائے، چلے تو ٹھکرانے تک کی سکت اس میں نہ رہے، گھبرایا گھبرایا ادھر اُدھر دیکھتا ہو، ٹوٹا پھوٹا خالی خولی، کھیل ختم پیسہ ہضم......''

میراجی نے پچھلے برس عمر خیام کی رباعیوں کا بھی منظوم ترجمہ کیا، لیکن اس انداز اور ترتیب سے کہ ایک کہانی کا سا واقعاتی تسلسل قائم ہو گیا ہے۔ اس ترجمے کا نام اس نے ''خیمے کے آس پاس'' رکھا ہے۔ اس نام سے اس کی طباعی اور ندرت کا بہ آسانی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اس نام کی وجہ وہ خود بتاتا ہے:

> ''خیمہ اس لیے کہ خیام کا کلام ہے۔ نیز خیمے سے زندگی کے قافلے کے اس چلاؤ کا تلازم خیال بھی ہے جو عمر خیام کی شاعرانہ ذہانت کی نمایاں خصوصیت ہے اور آس پاس، ترجمے کی رعایت سے، نیز اس لیے بھی کہ یہ ترجمے اصل فارسی کی بجائے ایڈورڈ فٹز جیرلڈ کے انگریزی روپ سے تیار ہوئے ہیں۔''

عمرِ خیام کی رباعیات کے ان اردو ترجموں کو دیکھ کر بعض اصحاب نے یہ کہا کہ ان میں بھگت کبیر کا رنگ ہے۔ میراجی نے ان اصحاب کی اس رائے پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے جو کچھ لکھا، اس سے اس کے اپنے معتقدات کا بھی پتہ چلتا ہے:

> ''راقم الحروف کو زیرِ نظر ترجموں میں حسنِ اتفاق سے فارسی کی بجائے انگریزی سے واسطہ پڑا۔ اس لیے ان ترجموں میں راقم الحروف کی ذہنی پرورش کا رنگ غالب رہا جس میں کبیر اور ہندوستان کے دوسرے صوفی منش شاعروں کی روایات کا اثر جھلکتا ہے...... نیز میری نظر میں عمر خیام اور کبیر صاحب میں شخصیت کے گھلاؤ کے لحاظ سے کچھ زیادہ فرق نہیں ہے، سوائے اس کے کہ ایک نے ایران میں شراب پی کر شعر کہے اور ستاروں کی دوریوں میں کھویا رہا اور دوسرا ہندوستان ہی میں اپنی چیلی لوئی سے کچھ راز کی باتیں کہہ گیا۔''

اب آپ یہ جاننا چاہیں گے کہ میراجی نے ان رباعیات کا ترجمہ کیسا کیا ہے۔ سب سے پہلی رباعی ہے:

جاگو......سورج نے تاروں کے جھرمٹ کو دور بھگایا ہے
اور رات کے کھیت سے رجنی کا آکاش سے نام مٹایا ہے
جاگو اب، جاگی دھرتی پر اس آن سے سورج آیا ہے
راجا کے محل کے کنگورے پُراجول تیر چلایا ہے

ان تمام رباعیات کے ترجمے میں ہندی کی اسی طرح آمیزش ہے لیکن آپ کو یہ ہندی کھٹکے یا نہ کھٹکے، مجھے ضرور کھٹکتی ہے اور شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خیام کا ترجمہ کر رہا ہے جو فارسی کا شاعر ہے اور ہمارے ذہن میں وہی فارسی الفاظ بسے ہوئے ہیں۔ ویسے بھی ہم نفسیاتی طور پر فارسی کلام کو ہندی آمیز اردو میں ڈھلتا دیکھ کر کچھ جھجکتے ضرور ہیں لیکن ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ میؔراجی یہ ترجمہ ہندوستان میں بیٹھ کر ہندوستانیوں کے لیے کر رہا تھا۔ میں نے اوپر جو رباعی نقل کی ہے، اس کا اردو ترجمہ غالباً ڈاکٹر تاثیر صاحب نے بھی کیا ہے لیکن اب ڈاکٹر تاثیر کا ترجمہ ہندوستان میں نہ چل سکے گا۔ میؔراجی کے ترجمے کی عمر ڈاکٹر صاحب کے ترجمے سے کہیں زیادہ ہوگی۔ میں تو یہ کہتا ہوں کہ اگر ہندوستان میں زبان کے معاملے میں کچھ اور لوگ بھی میؔراجی کی پیروی کرنے لگیں تو وہاں کی زبان کو اردو سے بہت زیادہ بعید ہونے سے روکا جاسکتا ہے۔

میؔراجی نے آج سے انیس سو سال پہلے کے کانچپن پور کے ایک سنسکرت شاعر چورس کی ایک نظم کے تیرہ بندوں کا بھی منظوم ترجمہ ''کالے گیندے'' کے عنوان سے کیا ہے۔ یہ شاعر بھرتری ہری کا ہم عصر تھا۔ اسے اپنے راجہ کی بیٹی سے محبت تھی۔ راجہ کو اس کا پتہ چل گیا اور اس جرمِ محبت پر اسے موت کی سزا دی گئی۔ اس نے موت سے ایک رات پہلے اپنی محبت کا نوحہ لکھا جو ''چورس نیچا سیکا'' کہلاتا ہے۔ اس میں کل پچاس بند ہیں۔ میراجی نے ان میں سے تیرہ بندوں کا ترجمہ کیا ہے۔ ترجمے میں ہندی الفاظ ذرا بھی بوجھل معلوم نہیں ہوتے۔ ترجمہ رواں اور مترنم ہے۔ طوالت کے خوف سے ایک ایسا بند نقل کرتا ہوں جو باقی بندوں سے چھوٹا ہے:

اب بھی میری آنکھیں دیکھیں کنول دو نین پیارے
نئے، اچھوتے پریم کے بوجھ سے ڈھلے ڈھلے، تھکے ہارے
بھوکے بالک بانھیں میری...... اب بھی ان کے سہارے
تھام کے یوں چھاتی سے لگا لوں کانپیں انگ ہمارے
گوری کے مکھ سے پھر پریمی مد کے گھونٹ اتارے
گھوم گھمیرا ڈاکو بھنور جیسے پنکھ پسارے
رَس چوسے اڑ جائے، (اس کا کام ہی چوری چکاری)
اب بھی میرے دھیان بسی ہے کنچن راج کماری

میراؔجی نے ترجمے کے لیے یہ نظم غالباً اس لیے چنی کہ اس میں لذت بھی ہے اور غم آفرینی بھی اور یہ دونوں باتیں میراؔجی کو مرغوب ہیں۔ میراؔجی نے اس شاعر کو ترجمے کے لیے کیوں چنا ہے، اس کی ایک اور وجہ بھی ہے۔ ان تیرہ بندوں کا ترجمہ ختم کرنے کے بعد میراؔجی کہتا ہے ''اور یوں پرانے ہندوستان کا شعر چورسؔ ایک راجکماری کی محبت کے جرم میں راج ہنس کی طرح اپنا آخری گیت گا کر ہمیشہ کے لیے خاموش ہو گیا اور ہمیں اس بات کا ایک اور ثبوت ملا کہ لے دے کے محبت اسی کا تو نام ہے کہ کامیابی کی صورت میں دنیا کو چند بچے مل جاتے ہیں اور ناکامی کی صورت میں چند گیت اور نظمیں''، میراجی کی کہی ہوئی یہ بات خود اس پر بھی عائد ہوتی ہے...... نہ اس کی زندگی میں میراسینؔ داخل ہوتی، نہ وہ محمد ثناءاللہ ڈار سے ''میراؔجی'' بنتا اور نہ اردو ادب اس سے آشنا ہوتا۔ چورسؔ اور میراؔجی کی زندگی کی اس یکسانی نے میراؔجی کو چورسؔ کی طرف متوجہ کیا اور اس نظم کی لذت اور غم آفرینی نے اسے اپنی طرف کھینچا۔

میراؔجی کی ادبی عظمت کا صحیح اندازہ اس کی تنقیدوں سے ہوتا ہے۔ نظم سے نفسیاتی برتاؤ کرنا اور الفاظ کے معنی و پس منظر کو سمجھنے کے لیے شاعر کے ذہن کے ساتھ ساتھ چلنا ہمیں اسی نے سکھایا

ہے۔ یہ اسی کی تنقیدیں تھیں کہ وہی آزاد نظم جسے کبھی بے معنی گردانا جاتا تھا، اب اردو ادب کا مستقل جزو بن گئی ہے۔ جس طرح یہ صحیح ہے کہ اگر محمد حسین آزادؔ اور حالیؔ نہ ہوتے تو اردو شاعری میں نظم شاید کچھ اور عرصہ بار نہ پا سکتی، اسی طرح یہ کہنا بھی درست ہے کہ اگر راشد اور میراؔجی نہ ہوتے تو اردو میں غالباً ابھی تک آزاد نظم رواج نہ پاتی۔

مغرب اور مشرق کے شاعروں پر اس کے مضامین اردو تنقید کا ایک قابلِ قدر حصہ ہے۔

اس مضمون کے لکھتے وقت میرے پس نظر میرؔجی کی صرف وہی تحریریں رہی ہیں جو ۱۹۴۹ء میں چھپیں لیکن ۴۹ء میں اس کا کوئی تنقیدی مضمون دیکھنے میں نہیں آیا اور میراؔجی کی تنقید کا ذکر کیے بغیر یہ مضمون ختم کرنے کو جی نہیں چاہتا...... میراؔجی کی ادبی زندگی کا اتنا اہم پہلو کس طرح نظر انداز کیا جا سکتا ہے!

اس نے ۱۹۴۶ء کے اوائل میں اختر ہوشیار پوری کی نظموں اور غزلوں کے مجموعے کا تعارف لکھا تھا نہ یہ مجموعہ آج تک چھپا اور نہ یہ ''تعارف'' ہی کہیں شائع ہوا۔ ویسے اس تعارف کے بعد میراجی کا کوئی بھی تنقیدی مضمون دیکھنے میں نہیں آیا۔ اس لیے اسے بجا طور پر میراؔجی کا آخری تنقیدی مضمون کہا جا سکتا ہے اور اس کا تذکرہ یہاں بے محل نہ ہوگا۔

میراؔجی نے اس تعارف میں غزل، نظم، داخلیت، خارجیت، شاعر کی شخصیت اور الفاظ کے معانی کے بارے میں بعض کام کی باتیں کہی ہیں۔

میراؔجی کو ہم سب نظم نگار اور وہ بھی آزاد نظم نگار سمجھتے ہیں لیکن خود میراؔجی غزل کی بنیادی حیثیت اور ابدیت کا قائل تھا۔ اس نے زیرِ نظر ''تعارف'' اس طرح شروع کیا ہے:

> ''اردو شاعری کی نشو و نما کے تھپیڑے ساحل پر پہنچنے سے پہلے چاہے جتنی منزلیں بناتے رہیں لیکن شعر و ادب کے آسودہ طوفان کی ابتدا ہی میں جو بت کدہ قائم ہو گیا تھا۔ اس کی سب سے نمایاں مورت ابدی ہے...... اردو شاعری میں یہ مورت غزل

کی مورت ہے۔ اس مورت نے زبان کی تخلیق کے ساتھ جنم لیا۔ شاید اسی وجہ سے
ہمیشہ اس کی حیثیت بنیادی رہے گی۔''

غزل میں جو تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں ان کا ذکر کرتے ہوئے میرؔاجی کہتے ہیں:

''یہ مورت خود کچھ اس طرح بدلتی ہے کہ دیکھنے والے کو یہی محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود
بدل رہا ہے اور اصل میں مورت بھی بدلتی جاتی ہے۔''

یہ واقعہ ہے کہ ماحول کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ شاعر کے احساسات اور جذبات بھی بدلتے جاتے ہیں۔ ماحول کی اس تبدیلی کا عکس ہمیں اس کی غزلوں میں ملتا ہے۔ چنانچہ ولی دکنی اور فراق گورکھ پوری کی غزلوں میں کافی تفاوت ہے۔ اس تفاوت کو دیکھ کر ہم یہ سمجھتے ہیں کہ ہم بدل گئے ہیں لیکن نہیں، ہمارے بدلنے کے ساتھ ساتھ غزل میں بھی تبدیلیاں آ گئی ہیں۔ ہمارا پہلا شاعر تو اپنی محبوبہ کو موٴنث ظاہر کرتے ہوئے بھی ہچکچاتا تھا اور آج کا شاعر محبوبہ کی تانیث ظاہر کرنے میں کوئی باک یا جھجک محسوس نہیں کرتا۔ ہمارا پہلا شاعر ''غمِ روزگار'' کو غزل میں سموتا ہی نہیں تھا اور اب صورت یہ ہے۔ خود میراجی جیسا ''فرار پسند'' یہ کہتا ہے:

دشتِ مزد میں نشتِ رنگیں اس کا اشارہ کرتی ہے
ایک ہی نعرہ کافی ہے، بربادیٔ ہر ایوان کریں

ہمارا پہلا شاعر تصوف کا رخ بھی کر لیتا تھا کہ اس عہد میں تصوف اور معرفت کا چرچا عام تھا لیکن ہمارا آج کا شاعر سماجی الجھنوں کا بھی ذکر کرتا ہے کہ ہمارے موجودہ مسائل ان کے گرد بھی گھومتے ہیں۔ میرؔاجی نے غزل کی ابدی مورت کے بدلنے کا جو ذکر کیا ہے، اس سے مفہوم یہی ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شاعری کا تعلق ذہن سے ہے یا قلب سے۔ میرؔاجی اس بارے میں کہتے ہیں:

''غزل کے معنی لغت میں عورت سے بات چیت کے ہیں اور دنیا بھر میں شاعری کو اگر چھانتے ہوئے دیکھیں تو اس میں عورت سے بات چیت کے علاوہ اور باتیں کم ہی دکھائی دیتی ہیں۔آج کل کے ترقی اور تہذیب یافتہ زمانے میں آپ کو یہ باتیں فروعی سی معلوم ہوں گی۔کیونکہ آپ ایٹم بم کا راز معلوم کرنے پر تلے ہوئے ہیں لیکن آپ بھولتے ہیں۔ایٹم بم کے راز کا تعلق ذہن سے ہے۔شاعری کا تعلق ذہن سے صرف فن کی حد تک ہے۔تخلیق کے لحاظ سے چاہیے ایٹم بم کے بعد کا بھی زمانہ آجائے،شاعری دل ہی سے تعلق رکھتی ہے۔''

ذہن اور دل کا ذکر کرتے کرتے وہ داخلیت اور خارجیت کی طرف آتا ہے اور نظم اور غزل کا فرق بتاتا ہے:

''نظم میں داخلی ہوتے ہوئے بھی شاعر زیادہ تر خارجی ہی رہتے ہیں لیکن غزل میں خارجی خیال کا اظہار بھی داخلی انداز ہی میں ہوتا ہے۔''

میؔراجی نے یہاں کوئی غلط بات نہیں کہی۔زندگی کے مسائل کو شاعر جب تک اپنی ذات میں نہیں رچا تا غزل میں بات ہی نہیں بنتی۔ایسی باتیں جن کے لیے شاعر کے دل میں لگن نہ ہو غزل میں بالکل اوپری اوپری معلوم ہوتیں ہیں۔غزل کا کامیاب شعر پڑھتے وقت ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ شاعر جو کچھ کررہا ہے وہ خود اس پر گزری ہے اور اس طرح اپنی کہانی شاعری کی زبانی سن کر ہمیں ذرا بھی تعجب نہیں ہوتا بلکہ ہم 'آہ' یا 'واہ' پر مجبور ہو جاتے ہیں لیکن نظم کی یہ صورت نہیں نظم میں شاعر کی شخصیت کی گھلاوٹ بہت کم ہوتی ہے۔اس میں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر میری اور آپ کی باتوں کی محض تصویرکشی کررہا ہے اور اپنے تاثرات بہت کم پیش کررہا ہے۔غزل میں ہمہ گیر قسم کی باتیں بھی شاعر اپنی ذات میں رچا کر کہتا ہے۔اس بات کی وضاحت کے لیے یہ شعر پیش کرتا ہوں:

دشتِ مزد میں نشتِ رنگیں اس کا اشارہ کرتی ہے
ایک ہی نعرہ کافی ہے، بربادیٔ ہر ایوان کریں

یہ شعر میرا جی ہی کی ایک آخری غزل کا ہے۔ مجھے اس شعر کے مضمون سے بحث نہیں لیکن اتنا کہنا ہے کہ اس شعر میں شاعر کی اپنی شخصیت موجود نہیں ہے۔ اس لیے یہ شعر غزل کا معلوم نہیں ہوتا۔ اس شعر کا مضمون بھی خارجی ہے اور اسلوبِ بیان بھی خارجی۔ اگر اس میں شاعر کی اپنائیت موجود ہوتی تو اس میں تاثر بھی زیادہ ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر ایک سنی سنائی بات کہہ رہا ہے۔ جسے وہ خود محسوس نہیں کر رہا اور جو بات خود شاعر کے قلب کو متاثر نہ کرے اس کے لیے غزل میں جگہ نکالنا ذرا مشکل ہی ہے۔ خارجی مسائل کو اپنا کر شاعر داخلی رنگ میں اس طرح بیان کر سکتا ہے کہ وہ غزل میں ذرا بھی نہ کھٹکیں۔ اگر وہ ایسا نہیں کر سکتا تو اسے غزل نہیں نظم کہنی چاہئے۔

بات اب شاعر کے کلام اور اس کی شخصیت کے باہمی تعلق پر آ پہنچی ہے تو میرا جی کی بھی سن لیجیے۔ وہ اسی تعارف میں کہتا ہے:

"شاعر کی شخصیت جسے اکثر و بیشتر اب تک (تجزیۂ نفسی کے باوجود) شعر سے الگ ایک اکائی سمجھا جاتا ہے، میری نظر میں کلام کا جزو ہے۔ ایک ایسا جزو جس کو ذہن کی فضائے بعید میں رکھے بغیر قاری صحیح معنوں میں کلام تک نہیں پہنچ سکتا۔"

شاعر کے کلام اور اس کی شخصیت کے بارے میں میرا جی کا یہ نظریہ بالکل درست ہے۔ اصل بات تو یہ ہے کہ شاعر کی شخصیت کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔ اگر وہ کسی بات کو محسوس ہی نہیں کرتا تو وہ جو بات بھی کہے گا میکانکی سطحی یا نعرہ زنی معلوم ہوگی۔ شعر کیا، ہر ادبی پارے کی جان لگن ہے اور اس لگن کا اندازہ لکھنے والے کی شخصیت سمجھے بغیر نہیں کیا جا سکتا۔ شاعر کی یہی شخصیت ہے جو نہ صرف نئے نئے مضمون ڈھونڈھ نکالتی ہے بلکہ الفاظ کو بھی نئے نئے مفہوم عطا کرتی ہے۔ اس کی تفصیل بھی اسی تعارف میں میرا جی کی زبانی سنئے:

"ہماری پرانی شاعری میں منزل، جادہ، ناصح، عاشق اور اس قسم کے دوسرے الفاظ کے ساتھ ایک خاص معنی بلکہ یوں کہئے کہ ایک محدود معنی منسلک ہیں۔ آج کل کے

''جدید'' زمانے کا شاعر جب انہی الفاظ کو اپنے کلام میں استعمال کرتا ہے تو چاہے بعض دفعہ وہ روایتی مفہوم کو بھی کام میں لائے لیکن اس کے باوجود اس کی اپنی شخصیت ان پرانے لفظوں میں مفہوم کے رنگ پیدا کرتی ہے اور ایسے شاعروں کے کلام سے لطف اٹھانے کے لیے (یا کم سے کم اس کو صحیح طور پر سمجھنے کے لیے) ہمیں اس فریب سے بچنا ضروری ہے جسے قدامت کے تعین کی گہرائی ہمارے ذہنی افق سے دور نہیں ہونے دیتی۔ مثلاً لفظ 'منزل' ہی کو لیجیے۔ پرانی شاعری میں منزل کا مفہوم بہت وسیع ہے۔ اس کے معنی معشوق سے ملنے کے بھی ہو سکتے ہیں لیکن آج کا شاعر اسی لفظ کو جس کے مفہوم کے مختلف رنگ پہلے غیر معین اور منتشر تھے۔ اب کسی ایک اور صرف ایک مقصد کے لیے استعمال کر سکتا ہے۔ یہی حال 'عاشق' کا ہے۔ آج عاشق ایک عورت کے علاوہ ایک ملک یا لائحہ عمل کا بھی ہو سکتا ہے۔ یوں تو زبان کی نشو و نما کے ساتھ ساتھ لفظوں کے معنی اکثر بدلتے ہی رہتے ہیں لیکن آج کل کے شاعر کے کلام میں اس لحاظ سے خاص غور کی ضرورت ہے۔''

میرا خیال ہے میؔرا جی کے اس نظریے سے اختلاف کی کوئی گنجائش نہیں۔ ماحول کے ساتھ ساتھ ذہن بدلتے رہتے ہیں اور ذہنوں کے ساتھ ساتھ الفاظ کے معنوں میں بھی تبدیلیاں آتی رہتی ہیں۔ مثلاً اگر آج کوئی شخص غیاث اللغات یا کسی دوسری لغت کو سامنے رکھ کر موجودہ شعراء کا کلام پڑھنا شروع کرے تو وہ یقیناً کئی جگہ ٹھوکر کھا جائے گا اور یہی ٹھوکر ہمیں خود میؔرا جی کی آزاد نظمیں پڑھتے وقت لگتی ہے۔ ہم الفاظ کو ان کے کتابی معنوں میں پڑھتے ہیں لیکن یہ نہیں سوچتے کہ لکھنے والے کے ذہن نے انہی الفاظ کو نئے معانی پہنا دئے ہیں۔ میں اس وقت میؔرا جی کی طرف سے کوئی صفائی لے کر نہیں آیا۔ میؔرا جی کی عظمت کے اقرار کے ساتھ ساتھ مجھے اس سے بھی انکار نہیں کہ اس نے الفاظ کو اکثر ایسے معانی دیئے ہیں جو نہ صرف ہماری موجودہ معاشرت سے

لگاتھیں کھاتے بلکہ انھیں پڑھنے والے کا ذہن بھی قبول نہیں کرتا۔ اس کے ان معانی کو ہماری نسل نے تو قبول نہیں کیا۔ آئندہ نسل کا رویہ ان کے بارے میں کیا ہوگا، اس کا انحصار مستقبل کے اندازِ نظر پر ہے۔

میؔراجی کی کوئی تحریر بھی اس کی شخصیت سے الگ نہیں کہی جا سکتی۔ ویسے بھی سچ تو یہ ہے کہ اگر آپ اپنی شخصیت کو اپنی تحریروں میں گھلا نہیں سکتے تو آپ کو ادیب یا شاعر نہیں، ایکٹر بننا چاہئے۔ بس سٹوڈیوں میں گئے، حکم کے مطابق کچھ المیہ یا طربیہ حرکتیں کیں اور پھر واپس کر سینما ہال میں بیٹھ کر اپنی ان حرکتوں کو سکرین پر دیکھ کر دل خوش کر لیا لیکن ادب میں یہ صورت نہیں۔ یہاں تو آپ کو اپنی شخصیت کو گھلانا ہی ہوگا اور میؔراجی اس معیار پر عین پورا اترتا ہے۔ اس کے جنسی اور ماورائی مضامین، انسانی حسن سے نہیں بلکہ انسانی اعضا سے اس کی دلچسپی، ابہام اور ہندی سے شغف، سب میں اس کی اپنی ذات رچی ہوئی ہے۔ اپنے جنسی جذبے کی تسکین کے لیے اس نے نظمیں لکھیں اور انسانی اعضا کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔ اس نے خیام کے متعلق کہا ہے کہ اس نے شراب پی کر شعر کہے اور ستاروں کی دوریوں میں کھویا رہا۔ یہی کیفیت میراجی اور اس کے ماورائی مضامین کی ہے۔ جنسی حظ حاصل کرنے کے لیے وہ ہندی زبان اور ہندی تہذیب کے قریب ہو گیا۔ پرانا ہندوستان، اس کی دیومالا اور روایات، آزاد عشق و محبت کی کہانیوں سے بھرپور ہیں، ہندو مت میں تو انسانی اعضا کی بھی پرستش کی جاتی ہے۔ اس لیے میؔراجی نے ہندی زبان، ہندو دیومالا، ہندی تہذیب اور ہندی اور سنسکرت ادب کو اپنے جنسی جذبے کی تسکین کا ذریعہ بنایا۔

ادب بذاتِ خود زندگی سے فرار ہے۔ ہم جو کچھ زندگی میں حاصل نہیں کر سکتے، اسے ادب میں حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ زندگی کے حقائق کا مقابلہ کرنے کا ذریعہ نظمیں لکھنا نہیں، زندگی کے عملی میدان میں اترنا ہی ادب ہے زندگی سے گریز کا نام۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں تخیل کی رنگ آمیزی ہوتی ہے اور اسی میں لکھنے والے کی دلی خواہش کسی نہ کسی صورت میں پوری ہو کر رہتی

ہے۔ میؔراجی کی دلی خواہشیں عملی زندگی میں پوری نہ ہوسکیں اور اس نے ان کی تسکین کے لیے نظموں کی صورت اختیار کی۔ جب زبان خیالات کی متحمل نہ ہوسکتی ہوتو شاعر اپنی الگ زبان تراشتا ہے اور الگ ذریعہ اظہار اختیار کرتا ہے۔ اس طرح اس کے خیالات بہم الفاظ کی صورت میں ڈھلتے ہیں۔ ایسے شاعر کا مطالعہ کرتے وقت اس کے ذہن کی ساخت ومزاج کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔

چنانچہ میراجی کی ذہنی ساخت کو سمجھے بغیر اس کی آزاد نظموں کو سمجھنا مشکل ہی ہے۔ وہ خود کہتا ہے:

> ''اکثریت کی نظمیں الگ ہیں، میری نظمیں الگ ہیں اور چونکہ زندگی کا اصول ہے کہ دنیا کی ہر چیز ہر شخص کے لیے نہیں ہوتی۔ اس لیے یوں سمجھئے کہ میری نظمیں بھی صرف انہی لوگوں کے لیے ہیں جو انھیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لیے کوشش کرتے ہوں۔''

جنسی انتشار نے اس کے خیالات کو اور بھی پریشان کر دیا تھا۔ بعض اوقات بات کرتے کرتے اس کے منہ سے کوئی ایسا لفظ نکل جاتا ہے کہ اس کی توجہ موضوع سے ہٹ کر، اس لفظ کے تلازم خیال سے کسی اور طرف ہو جاتی ہے اور بعض اوقات ایک خیال کے درمیاں اسے کوئی دوسرا خیال سوجھ جاتا ہے اور وہ اس طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔ چنانچہ میؔراجی کی آزاد نظمیں پڑھتے وقت ہمیں اس کے ساتھ ساتھ آگے بڑھنا پڑتا ہے۔ ورنہ ادھر نظر اچٹتی اور ادھر مضمون غائب اور ہمیں ابہام اور بے ربطی کی شکایت پیدا ہو جاتی ہے۔

میؔراجی نے اپنی شخصیت کو اپنی تحریروں میں جس طرح گھلایا اور رچایا ہے اس نے اس کی تحریروں میں خلوص اور داخلیت پیدا کر دی ہے۔ آپ اسے فرار پسند کہتے ہیں۔ چلیے میں مان لیتا ہوں لیکن آپ کو یہ بھی سوچنا چاہئے کہ میراجی ایک ناکام انسان تھا اور ناکام انسان فرار کا راستہ ہی اختیار کرتا ہے۔ کامیاب انسان کو راہِ فرار اختیار کرتے آج تک کسی نے نہیں دیکھا۔ میراجی کے

قول کے مطابق باؤلے ہی ''اب گیت میں رس ٹپکاتے ہیں۔ یوں دل کی آگ بجھاتے ہیں۔''

میؔراجی تو خود کہتا ہے کہ میری نظمیں ہر شخص کے لیے نہیں تو پھر آپ کو شکوہ کس بات کا؟ آپ کو شکایت تو ان لکھنے والوں کی کرنی چاہیے جو خود تو زندگی میں کچھ نہیں کرتے اور اپنی ناکامیوں کا انتقام اپنی نظموں اور غزلوں میں لیتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی اپنے آپ کو سب سے بڑا زندگی پسند مشہور کرتے ہیں۔

اب رہا...... میؔراجی کا موضوع۔ جنسی جذبہ تخلیقِ آدم ہی کے ساتھ رونما ہوا اور دنیا کی تمام تہذیبوں اور تمدنوں پر ہمیشہ چھایا رہا ہے۔ میؔراجی کا موضوع بھی یہی ہے۔ آپ اس کے نام سے صرف اس لیے بدکتے ہیں کہ اس نے بعض جنسی ناآسودگیوں سے پلنے والے خیالات کا اظہار کیا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ جنسی ناآسودگیاں اور ان سے پلنے والے خیالات ہماری زندگی میں موجود نہیں؟ ایک نوجوان عورت کو پیشاب کرتے دیکھ کر کیا ایک جنسی بھوک میں مبتلا نوجوان مرد کے دل میں وہی خیالات پیدا نہیں ہوتے جن کا اظہار میؔراجی نے کیا ہے؟ کیا ایک عورت کا خوبصورت لباس اور اس کی سرسراہٹ ہماری توجہ کو اپنی طرف نہیں کھینچتے؟ اگر یہ سب باتیں اور ان سے بھی زیادہ باتیں ہماری زندگی میں موجود ہیں تو انھیں بیان کرنے میں کوئی ہچکچاہٹ کیوں ہو؟ میؔراجی نے اسی کو رسیلے جرائم کی خوشبو کہا ہے جو اسے للچاتی بھی ہے، بہکاتی بھی ہے اور حدِ ادراک سے دور بھی لے جاتی ہے اور وہ عمر خیام کی طرح شراب پی کر ستاروں کی دوریوں میں کھو جاتا ہے۔

اب رہ جاتا ہے میؔراجی کا ابہام۔ ایک زمانہ تھا کہ نظیؔر اکبرآبادی کو ابتذل گو اور غالب کو مہمل گو کہا جاتا تھا۔ لیکن جب ان کے نقاد پیدا ہوئے تو اردو ادب میں ان دونوں کے لیے نمایاں جگہیں پیدا کرنی پڑی۔ یہی حالت میؔراجی کی ہے۔ اس کا نقاد ابھی تک پیدا نہیں ہوا جو اس کے مقام کا صحیح تعین کر سکے جس طرح عامیانہ مضامین باندھنے والا ''نظر اکبرآبادی اب اردو ادب کا سب سے پہلا عوامی شاعر بن چکا ہے اور جس طرح مہمل ترکیبیں اور بعید از قیاس استعارے تراشنے والے''

غالبؔ کو بیج اردو غزل کا موڑ بدلنے والا کہا جاتا ہے اور باوجود اس کے عشقیہ مضامین کے سکہ بند ترقی پسند بھی اسے اپنی صفوں میں شمار کرنا چاہتے ہیں۔ اسی طرح یہ بھی عین ممکن ہے کہ یہی میراؔ جی کہ آج اپنے عریاں مضامین کی وجہ سے بدنام ہے کل کو جنسی مسائل پر اردو میں سب سے پہلا بے باک لکھنے والا اور اردو شاعری میں ہیئت اور موضوع کے نئے نئے تجربے پڑھنے والوں سے خراجِ تحسین وصول کرنے لگیں۔ آپ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ میراؔ جی نے جو کچھ کہا وہ بے وقت یا قبل از وقت تھا اور بقول مختار صدیقی ''ایک طرح سے دیکھیں تو ان کی شخصیت اور زندگی ناوقت، غلط کام کرنے کا نام تھی'' لیکن اگر میرا جی ہر کام بر وقت اور موقعے کے مطابق کرتا اور زمانے سے الگ روش اختیار نہ کرتا، تو اس میں اور ایک عامی میں کیا فرق رہ جاتا اور ایسی صورت میں ہمیں شاید آج اس جگہ جمع ہونے کی ضرورت بھی محسوس نہ ہوتی۔

جدید نظم اور میرا جی

بیسویں صدی کے اوائل میں مغربی علم و تحقیق کے زیر اثر جو فکری اور ذہنی رجحان پیدا ہوا اس میں پرانے اوزان اور بحور کو مدنظر رکھ کر اظہار و بیان کے نئے طریقے وضع کرنے کی طرف توجہ دی گئی۔ چنانچہ مولانا عبدالحلیم شرر کے منظوم ڈراموں میں ہیئت کے جس تجربے کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں مولوی محمد اسماعیل میرٹھی نے اس کو باقاعدہ شکل دی۔ اردو کی اس نئی صنفِ سخن کو نظم معریٰ یا آزاد نظم کا نام دیا گیا۔ مولوی محمد اسماعیل میرٹھی کی پیروی میں عظمت اللہ خان، عبدالرحمٰن بجنوری، حفیظ جالندھری، سیماب، ساغر نظامی اور جوش ملیح آبادی نے اسے نیا رنگ روپ دیا۔ ہیئت اور اسلوب کے کئی تجربے کیے جو اردو شاعری کی روایت نہ بن سکے۔ بعد ازاں ترقی پسند تحریک نے بھی آزاد نظم کو فکری اور موضوعاتی سطح پر خاصی وسعت دی مگر ان کی شاعری پر ایک خاص معاشی فلسفہ کی چھاپ نمایاں رہی۔

ترقی پسند تحریک کے بین بین اردو شاعری، جدید اردو شاعری کے حوالے سے ایک ایسے رجحان سے ہمکنار ہوئی جس میں روایت سے بغاوت کا پہلو نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ اس رجحان کے علم برداروں میں تصدیق حسین خالد، میرا جی اور ن۔م۔راشد قابلِ ذکر ہیں جنھوں نے اپنی شاعری میں علامتی انداز اختیار کر کے اشاریت اور ابہام کو معیار بنایا۔ ان شاعروں نے مغرب کے سیاسی معاشی اور فلسفیانہ افکار کی روشنی میں برصغیر کے بدلتے ہوئے تہذیبی ماحول کا گہرا مطالعہ کیا اور نئے سماجی شعور کی عکاسی کے لیے نظم معریٰ اور آزاد نظم کو اپنایا۔ ہیئت اور اسلوب کے نئے اور جاندار تجربے کیے جو بعد میں اردو شاعری کی روایت بن گئے۔

اس جدت کی بنیاد ایک ایسے احساس وشعور پر استوار تھی جس نے میرا جی کی شخصیت کو اپنا مسکن بنایا۔ وہ ایک نئے انداز سے سوچتے اور محسوس کرتے تھے۔ زندگی کے ہر تغیر پذیر پہلو کے بارے میں ان کا زاویۂ نظر بالکل نیا تھا۔ وہ پیش آمدہ حالات کا تجزیہ اپنی ذات کے حوالے سے کرتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ داخلیت پسندی اور دوروں بینی نے انھیں اپنی ذات کی اتھاہ گہرائیوں میں گم کر دیا اور وہ اپنی نظموں میں شعور اور تحت الشعور کی باتیں کرنے لگے۔ غالب کا ایک شعر ہے......

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

شاعری کا سارا مدّ و جزر حسن کی پیدوار ہے یہ حسن آفاقی ہے جو ہومر سے لے کر میر و غالب تک اور خیام سے لے کر بادلیئر تک پھیلا ہوا ہے۔ میرا جی کی بیشتر نظمیں بھی اسی آفاقی حسن کی متلاشی اور اس سے جدائی کی شکایت کرتی نظر آتی ہیں۔ اسی تعلق سے ملاحظہ کیجیے نظم ''محبت'' کا یہ حصہ......

زرد چہرہ شمع کا ہے اور دھندلی روشنی
راہ میں پھیلی ہوئی
اک ستون آہنی کے ساتھ ایستادہ ہوں میں
اور ہے میری نظر ایک مرکز پر جمی
آہ اک جھونکا صبا کا آ گیا
باغ سے پھولوں کی خوشبو اپنے دامن میں لیے

اردو شاعری میں میرا جی متنوع تجربات کے حامل ہیں۔ ان میں زیادہ اہم جنسی نفسیات علامت اور ہیئت کے تجربات ہیں۔ ان تجربوں سے اردو ادب کو ایک نیا پیرایہ اظہار ملا اور شاعری کی ایک نئی روایت نے جنم لیا۔ جنسی نفسیات کا تجربہ میرا جی کی شاعری کا منشور ہے جس میں

جھانک کر ہم اس کے سارے رنگوں اور پہلوؤں کا جائزہ لے سکتے ہیں۔ انہوں نے ماضی کو فرائڈ کے جنسی نظریات کی روشنی میں دیکھا اور وہ ''روسو'' کی طرح اس بات کے خواہش مند تھے کہ انسان فطرت کی طرف لوٹ جائے کیونکہ فطرت خارجیت ہے اور انسان داخلیت۔ وہ جنس کو تہذیب و تمدن کی تمام آلودگیوں سے مبرا کرنا چاہتے تھے۔ بلاشبہ جنس فطرت کی ایک بہت بڑی نعمت ہے اور فرائڈ کے جنسی فلسفہ کی تاریخی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن اگر ژاں پال سارتر کی وجودی فلسفہ کی روشنی میں اس کا تجزیہ کیا جائے تو یہ مراجعت ہمیں غیر انسانی فطرت کی طرف معلوم ہوتی ہے۔ بقول سارتر ''فطرت کی دنیا تاریک اور پتھرائی ہوئی ہے۔'' اس تاریکی سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لیے انسان نے اپنے داخلی تقاضوں کے زیر اثر تہذیب و تمدن کو جنم دیا جس کی ترقی و ترویج کے لیے ابتدا سے ہی اپنی شعوری کاوشوں کو بروئے کار لاتا رہا۔ تخلیقی عمل اصل میں تہذیبی عمل ہے فکر و آرٹ کی تمام تر اثر آفرینی تہذیبی جدوجہد کا نتیجہ ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ میراجی نے لاشعور کی تاریک اور پتھرائی ہوئی دنیا میں آخر کیوں پناہ لی؟ ...... اس کی وجہ معاشرے کی سخت روی کے آگے ان کے جذبات اور احساسات کی شکست تھی۔ شکست کا یہ احساس میراجی کی شاعری پر حاوی ہے۔ اس شکست کو انھوں نے ادبی اور فنی معنی دیئے اور ان اسباب کی جستجو کی جنھوں نے ان کی محرومیوں کو جنم دیا۔ اس طرح جب ان پر یہ حقیقت عیاں ہوئی کہ فرسودہ معاشی اور سماجی بندھن ہی ان کا ہار کا اصل سبب ہیں اور انہی کی وجہ سے انھیں قدم قدم پر ہزیمت کا سامنا کرنا پڑا۔ تو وہ اس سماجی نظام کے ہی مخالف ہو گئے اور اپنی شاعری کے ذریعے اس کی بوسیدہ اقدار کے خلاف نبرد آزما رہے۔ نظم ''کلرک کا نغمۂ محبت'' ان کے اس احساس کو اس طرح نمایاں کرتی ہے:

جب آدھا دن ڈھل جاتا ہے تو گھر سے افسر آتا ہے
اور اپنے کمرے میں مجھ کو چپڑاسی سے بلواتا ہے

یوں کہتا ہے ووں کہتا ہے لیکن بے کار ہی رہتا ہے
میں اس ایسی باتوں سے تھک جاتا ہوں تھک جاتا ہوں
پل بھر کے لیے اپنے کمرے کو فائل لینے آتا ہوں
اور دل میں آگ سلگتی ہے میں بھی جو کوئی افسر ہوتا
اس شہر کی دھوں اور گلیوں سے کچھ دور میرا پھر گھر ہوتا
اور تو ہوتی
لیکن میں تو اک منشی ہوں تو اونچے گھر کی رانی ہے
یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پرانی ہے

میرا جی اس دور میں پیدا ہوئے جب مغربی افکار کی تیز و تند کرنیں آنکھوں کو خیرہ کر رہی تھیں، مغربی علم اور تحقیق سے ذہن منور ہو رہے تھے۔ ایسے ماحول میں کسی بھی فن کار کا ان علوم سے متاثر ہونا ایک فطری عمل ہے۔ حالی سے لے کر اقبال تک نے ان سے استفادہ کیا۔ میرا جی ان اثرات سے بھلا کیسے محفوظ رہ سکتے تھے۔ انھوں نے انگریزی زبان کی وساطت سے دنیا کے عظیم شعری ادب کا مطالعہ کیا۔

میرا جی کی ابتدائی نظمیں ابہام سے عاری ہیں لیکن ۱۹۳۷ء کے بعد جب انھوں نے عالمی شعری بساط کا مطالعہ کیا تو فرانسیسی شعرا بادلیئر اور ملارمے نے انھیں سب سے زیادہ متاثر کیا۔ ملارمے کے مطالعہ کے بعد ان کی شاعری ابہام سے دوچار ہوئی اس بارے میں وہ خود ہی فرماتے ہیں:

''یہ شاید ۳۶۔۱۹۳۷ء کا ذکر ہے مغرب کے شعر و ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے مجھے فرانسیسی شاعر ملارمے کے کلام سے شناسائی ہوئی۔ ملارمے مغرب کے ابہام پسندوں میں سب سے نمایاں ہے۔''

ملارمے کے نزدیک شاعری میں علامت اپنے اسرار کی خالق اور محافظ ہوتی ہے۔ علامت راز کی تخلیق کرتی ہے اور اسے فاش نہیں ہونے دیتے۔ میرا جی نے ملارمے کی اشاریت کو اپنی شاعری میں استعمال کیا اور اپنی شاعری کو قائم بالزات بنانے کے لیے مابعدالطبیعیاتی مسائل کو اپنی شاعری میں بنیادی مرکز کی حیثیت سے تسلیم کیا۔ علاوہ ازیں ملارمے کی طرح اپنے کھوئے ہوئے مطلق یعنی حسن کو پانے کے لیے علامت کا سہارا لیا۔ کیونکہ مخصوص معروضی صورتِ حال کے تحت ان کے لیے اپنا مافی الضمیر کھلے لفظوں میں بیان کرنا ممکن نہیں تو مشکل ضرور تھا۔

ایک عظیم ادبی مبّصر کا قول ہے کہ کسی قلمکار کا کمال اظہار اگر دیکھنا ہو تو اسے تصنیف کی بجائے ترجمے میں دیکھو۔ بقول مولانا صلاح الدین احمد ''افکار طبع زاد ہوتے ہیں وہ اپنے گھر کے لباس میں بھلے معلوم ہوتے ہیں لیکن ایک اجنبی زبان کے مصنف کے اجنبی خیالات کو اپنی زبان میں اس انداز سے منتقل کرنا کہ نہ اظہار کی کیفیت میں فرق آئے اور نہ ہی اپنے اسلوب بیان سے جدائی ممکن ہو یہ ہر کسی کے بس کی بات نہیں۔ ترجمہ کی یہ احتیاط میں نے ظفر علی خان کے بعد میرا جی میں دیکھی ہے۔''

میرا جی نے جو تراجم کیے وہ اپنی جگہ شاہکار ہیں اور واقعی کسی قلمکار کا کمالِ اظہار دکھائی دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر بادلیئرَ کی منثور نظم کا ایک حصہ کا ترجمہ ملاحظہ فرمایئے:

> ''ایک بار صرف ایک بار اے نرم دے عورت تیرا بازو میرے بازو سے چھوا میری روح کی تاریک گہرائیوں میں وہ یاد اب تک تازہ ہے رات بھیگ چکی تھی اور چودھویں کا چاند نمودار ہو رہا تھا اور سوئی ہوئی بستی پر رات کی متانت کا حسن کسی دیار کے وقار کی طرح چھایا ہوا تھا۔''

بادلیئرَ کی یہی بغاوت پسندی میرا جی کی طبیعت کو راس آئی اور انھوں نے اپنے لیے الگ راہوں کا تعین کیا جن پر وہ عمر بھر چلتے رہے۔ آزاد نظموں کے ساتھ ساتھ انھوں نے اردو شاعری

میں نظم نما گیتوں یا گیت نما نظموں کا بھی آغاز کیا۔ گیت جو شاعری کا فطری روپ اور بقول میرا جی کی اولین نعمت ہے۔ اپنے تہذیبی ارتقا کے اوائل میں انسان نے اپنی فراغت کے لمحوں میں کیف و شعر مستی سے سجانے کے لیے اپنے دھیان کی لہروں کے ہلکے ہلکے سُروں کے ساتھ ساتھ اپنے فطری ماحول میں آواز کی بنیاد پر لفظ تخلیق کیے اور لفظوں سے گیت بُنے۔ میرا جی گیت کی روایت میں جدت پیدا کرتے ہوئے کہتے ہیں......

''کبھی ایک گیت جو ایک ہی کا رہتا ہے اور کبھی ایک کا گیت جو اپنے مضامین میں سب کو لے آتا ہے۔'' ملاحظہ ہو ان کے ایک گیت کا کچھ حصہ......

پل پل آنسو بہاتے بیتا آنکھوں میں رات کٹی
دھندلی نگاہوں نے چاند تو دیکھا چھائی رہی بدلی
دور ہیں سکھیاں دور پیا ہیں میں ہوں ابھی بالی
دھیان کی لہروں کے جھولے میں جی بھر کر جھولی

شاعری کے ساتھ ساتھ میرا جی کی نثری کاوشیں بھی جدید کلاسیک کا درجہ رکھتی ہیں اور انھیں جدید شاعری کے پہلے تنقید نگار کی حیثیت سے یاد کیا جاتا ہے۔ میرا جی کی نثر کا ہر ٹکڑا ان کی شخصیت اور ان کے اندازِ نظر کی پوری پوری ترجمانی کرتا ہے۔ وہ موضوع کی مناسبت سے اس کے بنیادی آہنگ کو اپنے مخصوص طرزِ تحریر سے مجروح نہیں کرتے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کی نثری نظم میں میرا جی کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔ اس سلسلے میں جو نئی تحقیق منظرِ عام پر آئی ہے اس کے مطابق خلیل الرحمٰن اعظمی کہتے ہیں:

''بمبئی سے رسالہ خیال میرا جی اور اختر الایمان نکالتے تھے۔ اس میں کچھ نظمیں چھپا کرتی تھیں۔ عنوان ہوتا تھا نثری نظمیں اور شاعر ہوتا تھا بسنت سہائے اس نام کے آدمی کا غالباً کوئی وجود نہ تھا۔ نہ اب تک سنا گیا کہ ایسا کوئی آدمی تھا۔ میرا ذاتی قیاس ہے کہ یہ نظمیں خود میرا جی لکھ رہے

تھے۔انھوں نے اس طرح کا ایک تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی جسے آزاد تلازمۂ خیال کہتے ہیں:

میراجی کی ہر نظم میں نہیں تو بعض نظموں میں نثری نظموں کا تاثر نمایاں ہے نظم جاتری سے اس بات کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ تجربے اور فارم میں کس قدر ربطِ کامل ہے۔شاعر نے تجربے کو جس طرح بیان کیا ہے وہ کسی دوسری صورت میں ممکن نظر نہیں آتا۔ بقول باقر مہدی ''نظم جاتری میں نثری نظم کی طرف کا اشارہ ملتا ہے۔

جن شعری روایات کی بنیاد میراجی نے رکھی تھی انھیں بنیادوں پر بعد میں اردو شاعری کا ایوان تعمیر ہوا۔آج اردو کے شعری افق پر جتنے بھی بڑے بڑے نام نظر آتے ہیں سبھی میراجی کے نقشِ کفِ پا پر قدم رکھتے ہوئے آگے بڑھ رہے ہیں اور اسی صحرا میں راہوں کا تعین کر رہے ہیں۔جس کا سفر میراجی نے نصف صدی پہلے شروع کیا تھا۔

سہیل احمد

چارلس بودیلیئر اور میراجی: مماثلتیں اور اختلافات

مشرق ومغرب دو الگ وحدتیں، دو الگ اکائیاں، جن کے درمیان تہذیبی وتمدنی سائنس اور ٹیکنالوجی کی سطح پر بڑے بڑے ذہنی وزمانی فاصلے موجود ہیں۔ ان فاصلوں کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے۔ کہ مغرب میں ابھرنے والے ادبی، سائنسی اور فلسفیانہ نظریات جب اپنی عمر طبعی مکمل کر لیتے ہیں۔ تب جا کر ان کا ظہور مشرق کے پس ماندہ علاقوں میں ہوتا ہے۔ اس حوالے سے فتح محمد ملک نے بڑا دلچسپ تجزیہ پیش کیا ہے:

> ''آج کے اردو شاعر پر ۱۸۵۷ء میں دو مصیبتیں نازل ہوئیں۔ ہماری شکست اور مشہور فرانسیسی شاعر چارلس بودیلیئر کے مجموعہ کلام ''بدی کے پھول'' کی اشاعت۔ جنگ آزادی میں ناکامی کا نتیجہ یہ نکلا کہ انگریز ہمیں مہذب بنانے میں ہمہ تن مصروف ہوگیا۔ سرسید احمد خان اور ان کے ساتھیوں کی آنکھیں اس تہذیب کی روشنیوں سے چندھیا گئیں اور وہ پوری دردمندی کے ساتھ اس شکست کو ماتم کی بجائے جشن کا رنگ دینے میں مشغول ہوگئے۔ بودیلیئر چلاتا رہا۔
>
> ''فرانس ابتذال کے دور سے گذر رہا ہے۔ پیرس بین الاقوامی حماقت کا سرچشمہ ہے''
>
> (دیباچہ بدی کے پھول)
>
> مگر سرسید احمد خان اور ان کے ساتھی کہ جشن کے ہنگاموں میں مصروف تھے، اس اس آواز کو نہ سن سکے اور نہ جان سکے کہ انگریز جس تہذیب کا تحفہ لائے ہیں، یورپ میں اس کا زوال شروع ہو چکا ہے کیا یہ عجیب بات نہیں کہ جس زمانے میں مولانا حالی

اردو شاعروں کو ایسی شاعری کی تلقین فرما رہے تھے جو ماؤں، بہنوں اور بیٹیوں کے لیے بھی مفید ہو، اُسی زمانے میں چارلس بودیلئیر اپنا مجموعہ کلام پبلشر کو سونپتے ہوئے کہہ رہا تھا۔

''یہ کتاب بیویوں، بیٹیوں اور بہنوں کے لیے ہرگز نہیں ہے''

(دیباچہ۔ بدی کے پھول)(۱)

حالی اور بودیلیئر کے ان بیانات میں موجود تضاد سے کلچر کے مابین ابھرنے والا امتیاز سمجھ میں آجاتا ہے۔اس لیے ذرا دیر سے ہی سہی جب بھی مغرب کی روشنی ہمارے ادیبوں کے ذہنوں میں منور ہوئی اس قسم کے سوالات نے جنم لیا۔ کہ کیا ان مخصوص نظریات کی پیش کش اپنے کلچر کی تفہیم کا نتیجہ ہے یا محض مغرب کی خوشہ چینی، ایک طویل عرصہ تک ہونے والی اس بحث سے بعض روشن خیال افراد نے اس قسم کے نتائج مرتب کیے کہ مغرب کے زیر اثر پھیلنے والے مخصوص افکار مشرقی کلچر کی تہہ میں بھی موجود ہیں۔ کیونکہ اب مشرق کی صفیں بھی اُلٹنی شروع ہوگئی ہیں اور پوری دنیا ایک مخصوص کلچر کے دائرے میں سمٹنے لگتی ہے۔لیکن مشرق میں اس نوع کی جدیدیت کا سفر سست روی کے ساتھ آگے بڑھ رہا ہے۔مشرق ومغرب کے تعلق وتصادم کی کیفیت چونکہ مختلف ذہنوں میں مختلف طرز کی رہی ہے لہٰذا ایسے ادباء کو جو مغربی اثر آفرینی کے تحت تخلیقی عمل سے گزر رہے تھے انہیں یا تو مغرب کا خوشہ چیں قرار دیا گیا یا بہت آگے کی سوچ رکھنے والے اذہان سے تعبیر کیا گیا۔

انہیں ذہنی وزمانی فاصلوں کی نوعیت سمجھنے کے لیے میں نے بطور خاص دو شعراء کا مطالعہ شروع کر رکھا ہے۔جن کے درمیان کئی مماثلتیں تلاش کی گئی ہیں۔ یہ دونوں ایک عہد کے شاعر نہیں بلکہ ان کے درمیان زمانی فاصلے موجود ہیں میری مراد فرانسیسی زبان کے شاعر چارلس بودیلیئر (Charles Baudelaire) اور اردو زبان کے شاعر میراجی سے ہے۔

چارلس بودیلیئر کا اہم ترین مجموعہ کلام Fleurs du mal (بدی کے پھول) ۱۸۵۷ء میں

شائع ہوا۔ اس کے اثرات جب اردو ادبیات پر پڑنے شروع ہوئے تو چارلس بودیلئیر کی وفات (۱۸۶۷) کو بہتر (۷۲) سال کا عرصہ بیت چکا تھا۔ بودیلئیر کی وفات کے ۷۲ سال بعد حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک (۱۹۳۹) شروع ہوئی اور اس تحریک سے وابستہ دو اہم ادباء حسن عسکری اور میراجی نے کچھ اس طرح اس کا تذکرہ کیا۔ کہ ان کے افکار کی تشکیل میں بودیلئیر کا اثر دکھائی دینے لگا۔ اس زمانے میں عسکری و میراجی کے ان تصورات کو جو بودیلئیر کی رمزیت اور فرانس کی علامت نگاری کی تحریک کے زیر اثر ابھرے تھے اپنے کلچر سے دوری اور پیروی مغرب سے تعبیر کیا گیا۔

میراجی کو متنازعہ شخصیت اور اس کی شاعری کو غلاظت کا ڈھیر کہا گیا۔ شاید اس لئے کہ میراجی کی جنس نگاری کا تجربہ اب بھی قبل از وقت تھا جسے بہت بعد میں واضح ہونا تھا۔ یا شاید بودیلئیر کے تجربات یورپ اور خاص کر فرانسیسی ادب کے پورے تاریخی تسلسل کا نتیجہ تھے اور میراجی نے اپنی روایت کی نفی کر کے ایک نئی روایت کو جنم دیا تھا جس کا اعتراف ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے بھی کیا ہے ان کے مطابق میراجی نے ایک نیا شعری نظام وضع کیا۔ جس کی روایت پہلے سے موجود نہ تھی۔ البتہ میراجی خود ایک روایت بن گئے۔ (۲)

بودیلئیر کی آوارگی نے جنس کے جن تجربوں کو جنم دیا تھا اور گناہ کی جن لذتوں کو اپنے باطن تک اتار لیا تھا اس آزادروی اور گہری بصیرت کی روایت فرانسیسی معاشرے و ادب میں موجود تھی۔ پیرس کی زندگی، وہاں کے آزادانہ ماحول اور صنعتی انقلاب کے بعد تشکیل پانے والے فرانسیسی معاشرے میں بودیلئیر کے خیالات کو کسی حد تک قبول کرنے کی گنجائش موجود تھی۔ اس معاشرے میں مذہبی افکار سے ہٹ کر تشکیل پانے والی آزادانہ سوچ نے انسان کو ایک ''کُل'' کی حیثیت میں سمجھنے کی ضرورت پر زور دیا تھا۔ اس کے روحانی اور جسمانی دونوں حوالوں کی اہمیت واضح کی تھی۔ انسان کی آزادی اور فطرت کے ساتھ اس کے تعلق پر لاتعداد سوالات اٹھائے گئے تھے۔ یوں '' گلاب کے پھول کی کہانی'' سے ''روسو'' اور ''روسو'' سے رمز نگاری کی تحریک تک آزادئ افکار کی

کہانی کئی سنگ میل عبور کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے البتہ اس ذہنی آزادی کو بودیلئیر نے اخلاقیات کی جس شکست و ریخت سے دوچار کیا اور بدی کو جس طرح لذت سے ہمکنار کر کے حقائق کی بازیافت تک لے آیا۔ جنس کی یہ نوعیت بودیلئیر سے پہلے فرانسیسی ادب میں موجود نہیں تھی۔ اسی لیے ''بدی کے پھول'' کی چھ قابل اعتراض نظموں پر، جو جنس کی شدید صورت سے متعلق تھیں پابندی عائد کی گئی اس حوالے سے دیکھا جائے تو وہ ایک نئی روایت کا موجد ہے البتہ میراجی نے فرد کے جس جنسی اور ذہنی انتشار کو شاعری کا موضوع بنایا اور جس انداز سے وہ فرد کو گناہ کی انتہائی صورت تک لے گیا اور ایک نئی زندگی میں داخل ہو کر جس طرح مابعد الطبیعاتی افکار کی مدد سے حقائق تلاشنے کی کوشش کی فلسفیانہ شاعری کی یہ روایت کئی تبدیلیوں کے ساتھ غالب و اقبال کے یہاں موجود تھی اور جنس کے توسط سے زندگی اور انسانی وجود کو سمجھنے کا ہنر لکھنوی شعراء اور خاص کر فراق و یگانہ کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن گناہ میں لذت محسوس کرتے ہوئے عرفان ذات و عرفان کائنات تک کے سفر کی مثالیں اردو ادبیات میں میراجی کے یہاں ہی ملتی ہیں اس سے پہلے ہماری ادبیات میں یہ روایت موجود نہیں تھی۔

بودیلئیر و میراجی دونوں ہی ایک نئی طرز کے موجد تھے ایک فرانسیسی ادب کے ارتقائی عمل کی نئی جہت ابھار رہا تھا اور دوسرے نے ایک نئی روایت کی تشکیل کرنی تھی سو بودیلئیر نے کچھ عرصہ بعد سماجی سطح پر قابل قبول ہونے کی راہ پالی تھی لیکن میراجی کا سماج اسے ہیولوں اور دھندلکوں کے سپرد کرتا رہا اسے لایعنی شاعر قرار دیتا رہا کیونکہ مسئلہ پھر اسی زمانی اور ذہنی فاصلہ کا تھا۔ جس کے تحت ہمارے یہاں ابھی تک صنعتی اور مشینی زندگی سے پیدا ہونے والے انتشار نے قدم نہیں جمائے تھے۔ ابھی بھی فرانس کی انیسویں صدی مکمل طور پر ہم تک نہیں پہنچی۔ اس لئے جو کام بودیلئیر نے پوری فکری روایت کے تناظر میں کیا میراجی نے اپنے زمانے میں آئندہ زمانے کے نقوش تلاش کر کے کر دیا۔ اس لیے پرانے سماج میں ہمارا نیا شاعر اجنبی رہا کہ کئی نسلوں نے جس

شعور کو دھیرے دھیرے پھیلانے کا کام کرنا تھا اس نے مختصر سی عمر میں اکیلے ہی کر دیا اور شاعری کو ایک نئی روایات عطا کر دی۔

وہ نہ مغرب کی فکری روایات کا خوشہ چیں تھا نہ کسی مخصوص شاعر کا مقلد، البتہ اس کی شخصیت اور کلام میں بعض ایسی اکائیاں ضرور موجود تھیں جو اسے کبھی چنڈی داس، کبھی ایڈگر ایلن پو، کبھی میلا رمے اور کبھی بودیلئیر کے قریب کر دیتی ہیں۔ان میں سب سے اہم اور حیرت انگیز مماثلتیں چارلس بودیلئیر کے ساتھ ہیں۔ کیونکہ دونوں ایک ایسے طبقے کے کردار ہیں جو اذیت پسندوں کا طبقہ ہے یہ آوارگی میں اپنے وجود کو اذیت دے کر زندہ رہنے پر مجبور ہے یہ اپنے وجود کو کاٹتا ہے۔ زخم لگاتا ہے اذیت میں سکون محسوس کرتا ہے یہ طبقہ ہر قسم کی آسائش چھوڑ کر سڑکوں اور فٹ پاتوں پر زندگی بسر کرتا ہے اسے آسودگی کے بجائے بے چینی کی طلب اور وجود کو ریزہ ریزہ کرنے کی خواہش ہے عملی زندگی کے بجائے تخیلاتی ہیولوں میں یہ ذہنی سفر کی تکمیل کرتا ہے یہ کردار ہر سماج میں نظر آتے ہیں اور اسے صرف سماج ہی نہیں بلکہ بہت سے لاشعوری محرکات، اندرونی اضطراب اور بعض ناقابل تفہیم عناصر پیدا کرتے ہیں۔اسی بے چین، مضطرب اور اذیت پسند طبقے کے دو کردار بودیلئیر اور میراجی ہیں اس لئے ان کی زندگی اور فن میں کئی مماثلتیں دکھائی دیتی ہیں جو تقلیدی عمل کا نتیجہ نہیں بلکہ مخصوص طبقے سے وابستگی کے باعث پیدا ہوئی ہیں۔

چارلس بودیلئیر و میراجی دونوں نے ساری زندگی اضطراب، انتشار اور آوارگی میں بسر کی۔ بودیلئیر اور میراجی دونوں کے باپ دو شادیاں کر چکے تھے اور دونوں کی بیویاں عمر میں ان سے کافی فاصلہ رکھتی تھیں۔ بودیلئیر کا باپ جوزف فرانسیوس Joseph Franciois سابقہ پادری، سرکاری ملازم اور آرٹس تھا اور فلاسفر کا مداح تھا۔اس کی اور کیرولائن Caroline کی عمر میں کم از کم چونتیس سال کا فرق تھا اور ان کی واحد اولاد بودیلئیر تھا بودیلئیر کی پیدائش کے صرف چھ سال بعد اس کے والد کا انتقال ہو گیا۔اس کے باپ کو ادب سے دلچسپی تھی اور وہ خود شاعر و مصور تھا اور

یہی چیز بودیلئیر میں منتقل ہوئی۔

بودیلئیر کی ماں نے جوزف کے انتقال (۱۸۲۷) کے ایک سال بعد چونتیس سال کی عمر میں Jacques Tupick سے شادی کر لی۔ جو دنیا کے مختلف ممالک میں فرانس کا سفیر رہا اس کے علاوہ وزیر اور سینیٹر کے عہدوں پر بھی فائز رہا۔ بودیلئیر کی شخصیت میں شکست و ریخت کا آغاز ماں کی دوسری شادی کے بعد ہی ہوتا ہے وہ ماں سے شدید قسم کی محبت رکھتا تھا اور بعض مقامات پر اس کی نوعیت جنسی دکھائی دیتی ہے اس نے مختلف خطوط میں ماں سے محبت کا والہانہ اظہار کیا ہے مثلاً ایک خط میں لکھتا ہے۔

"There was in my Childhood a period of passionate love for you"(۳)

۳۶ سال کی عمر میں بودیلئیر نے اپنی ماں کو خط میں لکھا۔

"Believe that i belong to you absolutely and that i belong at only to you"(۴)

بودیلئیر ساری زندگی ذہنی طور پر ماں سے وابستہ رہا۔ جدائی کے لمحات میں بھی ماں کی قربت محسوس کرتا رہا اس نے زندگی کے ہر مرحلے پر ماں کو یاد کیا۔ زندگی کے ہر سانحے پر ماں کو خط لکھا اور اپنے ہر درد میں شریک ٹھہرایا۔ محبت کی اسی نفسیاتی کیفیت کے باعث باپ کے مرنے کے بعد دوسری شادی کے قدم کو اس نے قابل نفرت سمجھا۔ اس نفرت کا نتیجہ بغاوت کی صورت میں نکلا۔ اس کا سوتیلا باپ چونکہ اصول پرست باعزت اور باقاعدہ زندگی کا قائل تھا اس لیے بودیلئیر نے ساری زندگی گناہ، آوارگی اور بے ترتیبی میں گذاری اس کی ماں اور باپ میں چونتیس سال کا فرق تھا۔ یہ فرق بودیلئیر کو مزید اعصابی امراض اور نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا کر گیا۔ اس شادی سے اس کے دل میں حسد کے جذبات پیدا ہوئے اصل میں اسے ماں سے بہت لگاؤ تھا بقول میرا جی ماں

کی محبت کا جذبہ اس کے دل میں کسی جنسی احساس کی شدت لئے ہوئے تھا۔ (۵)

میراجی کا یہ بیان بودیلئیر کی شخصیت میں موجود ایڈی پس الجھاؤ کی طرف اشارہ کرتا ہے جس نے باپ کے حوالے سے اس کے دل میں نفرت کے جذبات پیدا کئے۔ اکثر نفسیاتی مریضوں کی زندگی میں بعض مماثلتیں ہمیں نظر آتی ہیں جن میں ماں یا باپ کی دوسری شادی، ان کے درمیان عمروں کا تفاوت، ماں سے محبت اور باپ سے نفرت شامل ہے ان نفسیاتی الجھنوں کا شکار فرائڈ بھی رہا بودیلئیر بھی اور میراجی بھی۔ میراجی کو بھی ماں اور باپ کے درمیان عمر کے فاصلے کا احساس اور ماں سے ایسا دلی لگاؤ تھا جو دہلی اور بمبئی میں جا کر بھی مدھم نہ ہو سکا اس کے اکثر خطوط میں گھر کے افراد میں صرف ماں کا ذکر ملتا ہے اسی رویے کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر رشید امجد نے اس کی شخصیت میں ایڈی پس الجھاؤ کی علامات تلاش کی ہیں۔ (٦) لیکن میراجی اور بودیلئیر دکی ماں سے محبت کو صرف جنسی حوالوں سے دیکھنا مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ اس کے پس پشت اور بڑے نفسیاتی رویے موجود ہیں جنہیں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ میراجی کی ماں سے قربت اور دوری کے عمل کو ذہنی اضطراب کا نتیجہ بھی قرار دیا جا سکتا ہے جس نے ماں سے محبت کے باوجود اسے آوارہ گردی پر مجبور کیا۔ بودیلئیر کا ماں سے لگاؤ اور سوتیلے باپ سے نفرت بھی گہرا نفسیاتی حوالہ رکھتی ہے۔ جو ہمیں میراجی کے یہاں اس انداز سے نہیں ملتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ میراجی کا باپ اپنا تھا اور بودیلئیر کا باپ سوتیلا۔ اسی لیے اس کے یہاں باپ سے نفرت زیادہ نمایاں رہی باپ سے اسی نفرت کے باعث بودیلئیر نے ۱۸۴۸ء کے انقلاب میں بھی حصہ لیا۔ وہ انقلاب پسندوں کے ساتھ مل کر عملی بغاوت کے لیے کمر بستہ ہو گیا۔ لیکن اس عمل کے پیچھے سیاسی عوامل نہ تھے کیونکہ وہ انقلاب پسندوں کو اس بات پر آمادہ کرنا چاہتا تھا کہ ہمیں جا کر جنرل اوپیک کو گولی ماردینی چاہیے۔ (۷)

بودیلئیر کی ساری زندگی ماں کی محبت اور باپ کی نفرت کے گرد دائرے مکمل کرتی رہی۔ اسے

تعلیمی سلسلے سے وابستہ کر کے ماں سے دور رکھا گیا۔اس نے سوتیلے باپ کے اس رویے کو قبول تو کر لیا مگر زمانہ طالب علمی بڑے انتشار میں گذارا۔

وہ باپ کی اصول پرست زندگی سے نفرت کرنے کے نتیجے میں باقاعدہ قانون اور اصولوں سے بغاوت اختیار کرتا رہا اپنی ہیت کذائی سے لے کر اعمال وافعال تک کسی نارمل انسان کی صورت اپنا نہ سکا نہ تعلیم اس نے سلیقے سے حاصل کی، نہ کاروباری زندگی میں فعال رہا۔بس آوارہ گردی اور گناہوں میں ڈوب کر غلاظت سے بھری زندگی بسر کرتا رہا کئی تعلیمی اداروں سے نکالا گیا۔او پیک اسے قانون دان بنانا چاہتا تھا اس کا مستقبل سنوارنا چاہتا تھا مگر بودیلئیر آوارگی اختیار کر چکا تھا اور طلمساتی دنیا میں محو تھا۔تعلیمی سلسلہ منقطع کر کے ادب سے وابستہ ہو چکا تھا قانون کی تعلیم کے دوران میں نشہ آور گولیاں کھانا شروع کر چکا تھا اور ساتھ ہی ساتھ افیون اور حشیش سے وابستہ ہو چکا تھا۔ بودیلئیر کے بارے میں عموماً یہ بات کہی جاتی ہے کہ ماحول کو تبدیل کرنے کی عرض سے والدین نے اسے جون ۱۸۴۱ء میں انڈیا (کلکتہ) بھیج دیا۔۲۰ سالہ جوان بودیلئیر ہندوستان کی یادیں سمیٹتا، وہاں کے کلچر کو محسوس کرتا ہوا، وہاں کے سانولے تہذیبی رنگ سے متاثر ہوتا ہوا فروری ۱۸۴۲ء میں واپس پیرس آ گیا۔لیکن ڈاکٹر لئیق بابری جنھوں نے بودیلئیر کی نظموں کے تراجم کئے ہیں اور اس کی زندگی پر خاصی تحقیق کی ہے کے مطابق بودیلئیر کلکتہ تک نہیں پہنچا اور افریقی جزائر مورس (Maurice) اور بوربوں (Bourbon) سے ہی واپس لوٹ گیا۔ (۸)

پیرس واپس آنے کے بعد بھی اس کی زندگی کا رنگ نہیں بدلا۔پیرس کے قحبہ خانوں میں اس کے دن گذرتے رہے مختلف عورتوں سے جنسی تعلقات رکھے ۱۸۴۲ء میں اس کی ملاقات جینی ڈول (Janne Duval) سے ہوئی جو ایک فاحشہ کی ناجائز اولاد تھی اس نے نظم (Black Venus) اسی سے متاثر ہو کر لکھی جینی ڈول اس سے پہلے Caricaturist اور Nadar جو سائنس دان، فوٹو گرافر اور بودیلئیر کا دوست تھا کی داشتہ رہ چکی تھی ۱۸۵۰ء کے وسط میں وہ مکمل طور

پر بودیلئیر سے وابستہ ہوگئی۔ اس کے سارے اخراجات بودیلئیر کے سپرد ہوئے جینی کے ساتھ اس کے تعلقات عمر کے آخری حصے تک رہے جینی پیرس کی آوارہ عورت تھیں جس میں حبشی اور یورپی خون کی آمیزش تھی یہ عورت ذلت کے دن گذار رہی تھی بودیلئیر کے ساتھ اس کے تعلق کے بعد اس کی گذر اوقات کا بوجھ بھی بودیلئیر پر آپڑا اور یوں نوبت فاقہ کشی تک آ گئی۔

جینی ڈول کے علاوہ بودیلئیر کے تعلقات ایکٹرس Apollonie Sabatier اور Marie Daubrun سے بھی رہے۔ یہ اس کے لیے تخلیقی سطح پر توانائی حاصل کرنے کا ذریعہ تھیں ان سے بودیلئیر نے کوئی دائمی اطمینان حاصل نہیں کیا۔ فاحشاؤں سے تعلق کے باعث اس کی زندگی الجھتی گئی اسے کئی جنسی امراض لگ گئے جس میں آتشک کا مرض بھی شامل تھا۔ کچھ عرصہ فاحشاؤں کو اس نے داشتائیں بنانے رکھا۔ لیکن اس سے مالی حالت ابتر ہوئی چلی گئی جس کے ازالہ کے لیے وہ کچھ عرصہ اپنے بھائی کے پاس رہا۔ ماں کو خرچہ حاصل کرنے کی غرض سے خط لکھتا رہا۔ یہ تمام جنسی تعلقات اسے آسودگی نہ دے سکے اس کے ذہنی کرب میں اضافہ ہوتا چلا گیا وہ آلودگیوں میں گھرتا، بے سکونی کا شکار ہوتا گیا۔ بیماری اور عربت میں اضافہ ہوتا گیا۔ ۱۸۵۹ء میں بودیلئیر مزید بیمار اور قلاش ہوگیا۔ اس زمانے میں اس کی ماں کچھ عرصے کے لیے اسے اپنے پاس رکھنے پر رضامند ہوگئی۔ بودیلئیر اطمینان سے sea side town میں رہنے لگا۔

۱۸۶۰ء میں اس کی معاشی الجھنیں اس وقت اور بڑھ گئیں جب ۱۸۶۱ء میں اس کا پبلشر دیوالیہ ہوگیا۔ ۱۸۶۴ء میں بودیلئیر نے پیرس چھوڑ دیا اور اپنی مالی حالت بہتر بنانے کے لیے بلجیم آ گیا۔ اس نے سوچا تھا کہ یہاں آ کر اپنی تخلیقات کی اشاعت کے لیے پبلشر تلاش کرے گا ادبی موضوعات پر لیکچر دے گا اور اس آمدنی سے زندگی کو پرسکون اور بہتر بنانے کی کوشش کرے گا مگر وہ یہ سب کچھ نہ کرسکا۔ اس نے برسل (Brussel) قیام کے دوران افیم اور شراب دوبارہ پینی شروع کردی۔ ۱۸۶۶ء میں وہ بیمار اور مفلوج ہوگیا جولائی ۱۸۶۶ء میں واپس پیرس آ گیا۔ آخری

عمر اس نے بڑی اذیت میں گذاری ۱۹ اپریل ۱۸۶۶ء سے ۳۱ اگست ۱۸۶۷ء تک فالج اور دوسرے امراض کے باعث مرتے دم تک اذیت سہتا رہا بقول میرا جی زندگی کے یہ پونے دو سال زندگی نہ تھے موت تھے ایک مرگِ مسلسل (۹) اس بیماری کے عالم میں ۳۱ اگست ۱۸۶۷ء میں پیرس کے ایک کلینک میں اپنی ماں کے ہاتھوں میں اس نے دم توڑ دیا۔ بودیلئیر کے مرنے کے بعد اس کی ماں نے اس کے سارے قرض چکائے مرنے کے بعد اس کی ماں نے اس کے ادبی کردار کو سراہتے ہوئے کہا۔

"I see that my son, for all his faults, has his place in literature"(۱۰)

یہ تھی بودیلئیر کی لحہ لحہ سسکتی زندگی جو اس نے بے چینی، اضطراب، آوارہ گردی، اور بے سروسامانی کے عالم میں روز جیتے روز مرتے گذاری جس کی بڑی وجہ اس کی نفسیاتی الجھنیں، ذہنی پریشانیاں اور قلبی اضطراب تھا۔ شاید وہ سیدھی سادی پرسکون اور ہموار زندگی گذارنے پر قادر ہی نہیں تھا۔

میرا جی کی گھریلو زندگی اگرچہ اس درجہ مفطرب نہیں تھی جتنی کہ بودیلئیر کی تھی اس کی آوارگی، ترکِ وطن اور بے سروسامانی کے عالم میں زندگی گذارنے میں اس کے گھر سے زیادہ اس کی مضطرب طبعیت کو دخل تھا۔ بہر حال خاندانی الجھنوں، مالی پریشانیوں، ماں باپ کے درمیان عمر کے تفاوت اور اس کے باعث جنم لینے والے گھریلو جھگڑوں اور تناؤ کی کیفیت نے اس جیسے حساس شخص کو اندر سے ہلا دیا۔ اس ذہنی انتشار میں سب سے بڑا کردار ان باطنی الجھنوں نے ادا کیا جو نارسائی کے باعث پیدا ہونے والے تناؤ، احساس کمتری کے الجھاؤ اور عدم فعالیت جیسی نفسیاتی پیچیدگیوں سے پیدا ہوئی تھیں۔ جس کا بڑا گیرا تجزیہ اعجاز احمد نے کیا ہے۔ (۱۱) انہی الجھنوں اور خاص کر فعالیت حاصل کرنے کی خواہش نے اسے عجیب وغریب حلیہ اپنانے پر مجبور کر دیا یہ حلیہ

میراجی نے قیام لاہور کے دوران ہی اختیار کرلیا تھا لمبا ڈھیلا ڈھالا کوٹ، کلہ پانوں سے بھرا ہوا، جیبوں میں پان تمباکو، کاغذوں کے پرزے، گندی ٹوپی، جرابوں کے اندر ایک اور جراب، پینٹ کے اوپر ایک اور پینٹ، بوٹ پھٹا ہوا، ہاتھ میں تین گولے، میلا کچیلا جسم، گندگی میں لپٹا یہ شخص انتشار کا عملی نمونہ نظر آتا تھا۔ یہ انفرادیت پسند حلیہ لوگوں کی توجہ حاصل کرنے اور موضوع گفتگو رہنے کی خواہش کا عملی اظہار تھا ایسے ہی عجیب وغریب حلیے میں بودیلیئر کو بھی پیرس کے لوگوں نے دیکھا تھا بودیلیئر نے بھی سماج کے خلاف احتجاج کرنے کا ایسا طریقہ نکالا تھا کہ اپنا سر منڈوا کر اس پر ہرا رنگ پھروالیا تھا اور احتجاج کی عبارت سر پر لکھ کر اور ایک کیکڑے سے مخاطب ہو کر احتجاج کرتا رہا۔ (۱۲)

جیسا کہ میں نے ذکر کیا کہ میراجی کا یہ حلیہ، اس کی عجیب وغریب حرکات وسکنات، فعالیت اور انفرادیت حاصل کرنے کی کوشش تھی۔ جس نے محرومی کے احساس سے جنم لیا تھا اور اس کی کڑیاں اس کی شخصیت میں موجود سادیت پسندی اور انفعالیت کے احساس سے جڑی ہوئی تھیں یہ سادیت پسندی عدم فعالیت کے محسوسات سے ابھری تھی اسی احساس کمتری نے اس کی ذات میں عجیب وغریب قسم کا خوف پیدا کر دیا تھا اس لیے وہ روپ بدلتا رہا، بھیس بدلتا رہا کہ اس کی محروم ذات کی اندرونی تہوں تک کوئی اتر نہ سکے اور اس محرومی بڑی وجہ عورت کی شدید طلب اور اس کی قربت حاصل کرنے کے باب میں وہ رکاوٹیں تھیں جو خود میراجی کی ذات نے کھڑی کر رکھی تھیں۔ کسی سے بات کرنے اور اس کی قربت حاصل کرنے کیلئے جس بنیادی اعتماد اور ہمت کی ضرورت ہوتی ہے میراجی کے یہاں اس کا فقدان تھا اور یہی اس کی ذات کا بنیادی المیہ تھا جس سے کئی اور المیوں نے جنم لیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے بہت سی لڑکیوں کو چاہا۔لیکن ان سے قربت حاصل کرنا تو درکنار بات کرنے کی ہمت تک نہ کرسکا۔ یہی سلسلہ اس کی مرکزی محبت کے باب میں بھی رہا جو اس نے میرا سین سے کی جس سے وہ کبھی کھل کر بات نہ کرسکا اس عمل سے پیدا ہونے والے

نارسائی کے احساس نے اسے جکڑ لیا اور پھر یہ احساس پوری شخصیت پر پھیل گیا۔ اس کے اکثر ناقدین کی یہی رائے ہے کہ میرا جی کی ذات میں اصل اضطراب میرسین سے ملاقات کے بعد پیدا ہوا اور اس اضطراب میں روز بروز اضافہ ہوتا گیا۔ بودیلئیر کی طرح میرا جی عورت سے جسمانی تعلق پیدا نہ کر سکا۔ ایک طرف جسمانی ملاپ کی خواہش اور دوسری طرف قربت سے گریز جو ایک خاص قسم کے خوف اور ذات پر عدم اعتماد کے نتیجے میں پیدا ہوا تھا اُسے مسلسل خود لذتی کے عمل کی طرف راغب کرتا رہا جس نے اس کے نفسی انتشار میں اضافہ کیا۔ ڈاکٹر رشید امجد نے اس کے نقوش ایڈی پس الجھاؤ میں تلاش کئے ہیں لیکن درحقیقت یہ شخصیت پر عدم اعتماد کا نتیجہ تھا اس محرومی نے اس کے پورے وجود کو ڈھانپ لیا۔ جس کا اظہار میرا جی نے اپنی نظم خود نفسی میں کیا ہے۔

جوانی میں ساتھی ہے جو اضطراب
نہیں کوئی اس کا علاج
مگر ایک عورت
کُھلے جب نہ مجھ پہ وسیلوں کا باب
ملے جب نہ چاہت کا تاج
تو پھر کیا کروں میں
مگر کیوں سہارا رہے غیر کا
کہ تسکیں کو جب ڈھونڈ لے
میرا دل خودی میں (۱۳)

میرا سین کے علاوہ میرا جی نے کئی اور لڑکیوں سے یک طرفہ ذہنی تعلق قائم کیا جس میں سحاب قزلباش، امینہ رائے اور ان کے علاوہ کئی بنگالی عورتیں شامل تھیں۔ مگر اسے ہر بار ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا آخر کار اس نے عورت کا دوسرا نام صدمہ سمجھ لیا۔ اس کی شخصیت کے ارد گرد محرومیاں گھیرا تنگ

کرتی رہیں وہ سکون کی تلاش میں اپنا گھر بار، ماں باپ، بہن بھائیوں کو چھوڑ کر ہجرت اختیار کرتا رہا۔ لاہور سے دہلی، دہلی سے بمبئی آسودگی کی تلاش میں سرگرداں رہا۔ ساری زندگی بے سروسامانی میں فٹ پاتوں، ریڈیو اسٹیشنوں اور دوسروں کے گھروں میں گذار دی مگر سکون کہیں نہ ملا اگر سکون مل بھی جاتا تو اس کی طبیعت خود سکون اجاڑ دیتی اس نے ساری زندگی آوارگی اور نشوں میں گرتے پڑے گزار دی دہلی اور بمبئی قیام کے دوران میں کئی مرتبہ اس نے اپنی اور گھر والوں کی مالی حالت سُدھارنے کے لئے کاروبار زندگی میں داخل ہونے کی کوشش کی اس کی ہمیشہ خواہش یہی رہی۔

> ''میری سب سے بڑی خواہش ہے کہ کچھ تھوڑا سا روپیہ جمع ہو جائے تو میں دنیا میں سب سے ظالم اور سب سے پیارے شہر لاہور لوٹ جاؤں جہاں میری بوڑھی شفیق ماں ہر وقت اپنے آوارہ بیٹے کو یاد کرتی ہے۔''(۱۴)

لیکن وہ اس خواہش کو عملی روپ نہ دے سکا جم کر کوئی کام نہ کر سکا۔ اتنا روپیہ جمع نہ کر سکا۔ اپنے پیارے شہر لاہور اور بوڑھی شفیق ماں کے پاس نہ جا سکا۔ محرومی اور نارسائی کے عذاب سہتا، معاشی بحران کے سائے تلے جیتا، فاقوں میں عمر گذارتا اور اپنے وجود پر تشدد کرتا ہوا یہ مسافر ۳ نومبر ۱۹۴۹ء کے دن اپنا سفر تمام کر گیا۔ بودیلئیر کو تو مرتے وقت ماں کا کندھا نصیب ہوا تھا۔ میرا جی کو وہ بھی میسر نہ آیا۔ اسے کل پانچ افراد نے میری لائن قبرستان بمبئی میں دفن کر دیا۔ اس کے جنازے میں کوئی گھر والا شریک نہ ہو سکا۔ میرا جی نے بودیلئیر کے بارے میں لکھا تھا۔

> ''اس نے لوگوں کی نگاہوں سے دور زندگی بسر کی اور لوگوں کی نگاہوں سے دور ہی وہ مر گیا۔''(۱۵)

میرا جی کو یہ جملہ لکھتے وقت معلوم نہیں تھا کہ یہ بات بودیلئیر سے زیادہ اس کی موت پر صادق ہوگی۔ بودیلئیر و میرا جی دونوں نے اپنوں سے دور اضطراب اور انتشار میں زندگی بسر کی، دونوں

ساری زندگی نفسی الجھنوں میں گرفتار رہے، بقول ڈاکٹر ظہور احمد اعوان دونوں کی زندگی غربت میں بسر ہوئی۔ دنیاداری اور حصولِ دولت دونوں کا مطمع نظر کبھی نہیں رہا۔ (۱۶)

دونوں نے اپنی زندگی ادب کے لیے وقف کر رکھی تھی۔ دنیا تیاگنے کا یہ عمل تخلیقی بصیرت سے وابستہ رہنے کا عمل تھا ورنہ ایسے افراد سے عموماً یہ توقع نہیں کی جاتی ہے کہ وہ اتنا وسیع تخلیقی سرمایہ چھوڑ جائیں گے۔ بودیلئیر کے بارے میں میراجی نے لکھا تھا۔

''بادیلئیر کی آرزو صرف ایک تھی کسب کمال۔''(۱۷)

صرف بودیلئیر ہی کی نہیں دونوں کی آرزو صرف کسب کمال کی تھی دونوں نے زندگی کے باطن میں اتر کر اس کا اصل نقش پیش کرنے کی کوشش کی دونوں لوگوں کے لیے معتوب ٹھہرے لیکن زندگی کا اصل چہرہ دیکھنے کیلئے ان تاریکیوں میں اُترنا پڑتا ہے جس کے بعد متروک آدمی کا لقب وجود پر اوڑھنے کا مرحلہ شروع ہوتا ہے یہ دو متروک آدمی زندگی کا اصل چہرہ دریافت کرنے میں لگے رہے۔ اس زندگی، اس انسان کا چہرہ جو صرف اُجالے سے مزین نہیں اس میں میں تاریکی اور اجالے کی آویزش موجود ہے۔ اس کے لیے دونوں نے مختصر سی عمر میں کتابوں کی کتابیں لکھ دی۔ اور اپنے ذہن سے تخلیق کی تمام قوت کھرچ کر لفظ میں منتقل کر دی۔

چارلس بودیلئیر کے بارے میں اردو دان طبقے کا یہ خیال ہے کہ اس نے صرف ایک کتاب Fleurs du mal یعنی بدی کے پھول تخلیق کی اگر یہ خیال نہیں رہا ہو تو بھی انہوں نے صرف ایک کتاب کا حوالہ دیا ہے۔ فتح محمد ملک نے بھی اس کتاب کا تذکرہ کیا ہے میراجی نے بھی ''مشرق و مغرب کے نغمے'' میں بودیلئیر پر جو مضمون تحریر کیا اس میں بھی اسی کتاب کا ذکر کیا ہے اور گلہائے بدی کو اس کا واحد مجموعہ قرار دیا ہے (۱۸)

لیکن یہ بات مبنی بر حقیقت نہیں اس کی تخلیقات کی ایک لمبی فہرست بنتی ہے وہ شاعر نقاد، ناول نگار، مترجم اور نہ جانے کیا کچھ تھا۔ ناقد، ناول نگار، شاعر، مضمون نگار اور مترجم کئی حیثیتوں سے اس

نے تخلیقات پیش کیں۔ اس کی تخلیقات کی نمایاں حیثیت یہی رہی کہ وہ فرانسیسی کلچر کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتا رہا۔ بودیلیئر کی ادبی زندگی کا آغاز ۱۸۴۴ء میں ہوا جب وہ قرض پر جی رہا تھا اور آوارگی کے باعث آدھی سے زیادہ وراثت اس کے ہاتھ سے جا چکی تھی اس زمانے میں وہ باقاعدگی سے ماں سے پیسے لے کر زندگی کو آگے بڑھانے کی کوشش کر رہا تھا۔ اسی دور میں اُس کی ملاقات بالزاک (Balzac) سے ہوئی اور اس نے کئی نظمیں اس زمانے میں تخلیق کیں جو بعد میں ''بدی کے پھول'' میں شائع ہوئیں۔ اس کی پہلی تخلیقات ۱۸۴۵-۴۶ Salon de ادبی تجزیئے پر مشتمل تھیں جس نے اسے خود اعتمادی بخشی اس طرح وہ پہلے پہل ایک ناقد کی حیثیت سے ادبی دنیا میں متعارف ہوا اس کی بہت سی تنقیدی آراء اپنے زمانے کے لحاظ سے نئی تھیں۔ وہ ایک مضطرب نقاد تھا اس نے اپنی ساری توجہ عظیم ادب کی طرف مبذول کی۔

۱۸۴۶ء میں جب اس نے دوسرا سیلون ری ویو لکھا تو وہ رومانیت کے ایک نقاد کی حیثیت اختیار کر گیا۔ رومانیت پسندوں میں اس نے Eugene Delacroix پر کافی لکھا اور اسے خاصی اہمیت دی۔

تنقید کے موضوع پر بودیلیئر نے کافی تخلیقات پیش کیں۔ اس نے آرٹ، موسیقی اور ادب سے متعلق تنقیدی افکار پر بحث کی ادب پر اس کے تنقیدی مضامین L, Art romantique اور Curiosities Esthetiques کے نام سے شائع ہوئے ۱۹۴۷ء میں اس کا ناول La Fan Farlo کے نام سے طبع ہوا جو ناول کے ساتھ ساتھ خودنوشت کے دائرے میں بھی داخل تھا۔ اس میں بودیلیئر نے اپنی زندگی کے حالات درج کئے اس کی سب سے اہم کتاب Les Fleurs du mal (بدی کے پھول) ہے جس کا اکثر اردو ناقدین نے بھی ذکر کیا ہے یہ ہنگامہ خیز مجموعہ ۱۸۵۷ء میں شائع ہوا۔ اس کے پہلے اڈیشن میں صرف سو نظمیں شامل تھیں۔ یہ کتاب بودیلیئر نے اپنے پسندیدہ شاعر گوئیژ (Gautier) کے نام منسوب کی جسے وہ ہیت کی تکمیل اور جادوئی

زبان کی وجہ سے پسند کرتا تھا اور اس کے زندگی اور موت سے متعلق تصورات سے متاثر تھا اس کتاب میں پانچ بنیادی رجحانات پائے جاتے ہیں آدرش پسندی، بدی کا تصور، انقلاب، شراب اور موت۔

بودیلیئر نے اس کتاب کے بارے میں اپنی ماں کو خط لکھا جس میں اس کتاب کے بنیادی تصورات کی وضاحت کی گئی۔

"You know that I have always considered that literature and the arts pursue an aim independent of morality. Beauty of conception and style is enough for me. But this book, whose title (Fleurs du mal) says everything, is clad, as you will see, in a cold and sinister beauty. It was created with rage and patience. Besides, the proof of its positive worth is in all the ill that they speak of it. The book enrages people. Moreover, since I was terrified myself of the horror that I should inspire, I cut out a third from the proofs. They deny me everything, the spirit of invention and even the knowledge of the French language. I don't care a rap about all these imbeciles, and I know that this book, with its virtues and its faults, will make its way in the memory of the lettered

public, beside the best poems of V. Hugo, Th. Gautier and even Byron."(۱۹)

وکٹر ہیوگو نے اس کتاب کے بارے میں لکھا

"Your Fleurs du mal shine and dazzle like stars. I applaud Your vigorous Spirit with all my misht"(۲۰)

Fleurs du mal کی اشاعت نے فرانس میں اچھا خاصہ ہنگامہ برپا کیا۔ اس کتاب کو اخلاق کے منافی قرار دیا گیا۔ اور فرانس جیسے ملک میں اس اخلاق باختہ کتاب کی اشاعت پر شاعر اور ناشر کے خلاف قانونی کاروائی کی گئی اور کتاب کے قابل اعتراض حصوں کو خارج کر کے چند سال بعد ایک نیا ایڈیشن شائع کیا گیا۔

اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۶۱ء میں شائع ہوا۔ اسے بودیلیئر نے خود ترتیب دیا اس میں ایک سو چھبیس (126) نظمیں شامل تھیں جسے چھ حصوں سے تقسیم کیا گیا۔

1. S Pleen and ideas	2. Parisian sketches	3. wine
4. Fleurs dumal	5. Revolt	6. Death.

اس کتاب کا دوسرا حصہ اٹھارہ نظموں پر مشتمل تھا یہ نظمیں پیرس کے بارے میں اس کے نقطہ نظر کی وضاحت کرتی ہیں۔ بودیلیئر کا پیرس جسمانی، روحانی اور اخلاقی بیماری کے دور سے گذر رہا تھا اس نے اسی بیماری کو اپنی نظموں میں پیش کیا Fleuras dumal کی جن چھ نظموں پر پابندی عائد کی گئی یہ نظمیں جنس پرستی خاص کر عورت کی ہم جنس پرستی (Lesbianism) سے تعلق رکھتی ہیں بعد میں یہ نظمیں برسل سے شائع ہوئیں۔

۱۸۶۴ء میں بودیلیئر برسل (Brussels) آ گیا اس کا دوست اور ناشر Augustepou let malassis بھی برسل پہنچ گیا۔ دونوں نے فیصلہ کیا کہ مل کر اس کتاب کا ایک اور ایڈیشن

شائع کریں گے جس میں مسترد شدہ نظمیں شائع کی جائیں گی اور اس کے علاوہ مزید نظموں کا بھی اضافہ کیا جائے گا۔ یہ ایڈیشن فروری۱۸٦٦ میں شائع کیا گیا اور اس کا عنوان E Paves/Scraps رکھا دیا۔ اس کی کل دوسو ساٹھ (260) کا پیاں شائع کی گئیں اس میں کل تیئس (23) نظمیں شامل تھیں۔ جس میں مسترد شدہ چھ نظمیں بھی تھیں اس کا تعارف پبلشر نے لکھا یہ وہ آخری کتاب تھی جو بودیلیئر نے خود دیکھی اس کے کچھ عرصے پیرس میں اس کا انتقال ہوگیا مسترد شدہ چھ نظمیں یہ تھیں

1. Lesbos 2. Femmes damnees 3. Le lethe

4. Acelle quiest trop gaie 5. Les bijoux

6. Les metamorphoses du vampire

بدی کے پھول کا ایک ایڈیشن بودیلیئر کی وفات کے ایک سال بعد یعنی ۱۸٦۸ء میں بھی شائع ہوا۔ اس میں چودہ غیر مطبوعہ نظمیں بھی شامل کی گئیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ بودیلیئر نے نظموں کے مسترد کئے جانے کے خلاف کوئی اپیل نہیں کی تقریباً سو سال بعد اس کی سزا ختم ہوئی ۱۱ مئی ۱۹۴۹ء میں یہ فیصلہ واپس لیا گیا۔ اور اس کی چھ نظموں پر پابندی ختم ہوئی (۲۱)

شاعری اور تنقید کے علاوہ اس نے بہت سے تراجم بھی کئے۔ اس کا سب سے اہم ترجمہ ایڈگر ایلن پو کی کہانیوں اور شاعری سے متعلق تھا پو اس کا محبوب تخلیق کار تھا بودیلیئر زندگی کے مختلف اوقات میں پو کی تخلیقات کے تراجم کرتا رہا۔ پو سے اس کی دلچسپی کی وجہ اس کی تخلیقات کے ساتھ ساتھ اس کی زندگی کی بے چینی اور انتشار بھی تھا۔ چالیس سال کی عمر میں مرنے والا پو بھی ساری زندگی بودیلیئر کی طرح بیماری اور غربت کا شکار رہا۔ ان مسائل کے باوجود پو نے تمام عمر تخلیقِ ادب کی جدوجہد میں گزار دی بودیلیئر نے اس کی شاعری اور کہانیوں کے کئی مرتبہ تراجم کئے۔ صحیح معنوں میں فرانس میں پو شناسی انہی تراجم کی وجہ سے ممکن ہوئی۔

بودیلئیر ۱۸۵۲ء سے ۱۸۶۵ء تک پو کی نظموں اور کہانیوں کے تراجم کرتا رہا اس نے ۱۸۵۶ء اور ۱۸۵۷ء میں Tales of Poe کا ترجمہ دو جلدوں میں کیا مجموعی اعتبار سے پو کے تراجم کی فہرست کچھ یوں بنتی ہے۔

1. Histories extraordin aires (1856)

2. Nouvelles Histoires extra ordinaires (1857)

3. Aventures d. Arthur Gordon pym (1858)

4. Eureica (1884)

5. Histories grote sques et serieuses (1865)

پو کے علاوہ بودیلئیر نے دیگر انگریزی شاعری اور کہانیوں کے تراجم بھی کئے۔

۱۸۶۰ء میں بودیلئیر نے Les Paradis artificiels کے نام سے کتاب لکھی جو افیون اور حشیش کے اثرات سے متعلق تھی اس میں بودیلئیر نے آدرشی دنیا تک رسائی میں منشیات کے کردار کی اہمیت واضح کی ہے۔

بلجیم قیام کے دوران میں اس نے Pauvre Belgium کے نام سے کتاب لکھنی شروع کی جس میں پوری بلجیم قوم خاص کر برسل شہر، وہاں کے مرد، عورتوں، بچوں، گلیوں، خوراک، صحافت اور سیاست پر لکھا وہ اس کتاب کو مکمل نہ کر سکا۔ لیکن اس کا مواد مختلف ایڈیشنوں میں شائع ہوتا رہا۔

یہ کتاب بلجیم میں اس کی بے حیثیتوں کی کہانی پر مشتمل ہے یہ ۱۹۲۵ء میں Ameeni tales Belgium کے نام سے اور ۱۹۵۲ء میں Pauvre Belgique کے نام سے شائع ہوئی۔

بودیلئیر کی نثری Les spleen de paris / petits poems in prose

نظموں کا یہ مجموعہ جو ۵۱ مختصر نثری نظموں پر مشتمل ہے بودیلیئر کے انتقال کے دو سال بعد ۱۸۶۹ء میں شائع ہوا۔ پیرس کی زندگی سے متعلق ان نظموں کا انتخاب بودیلیئر نے اپنی زندگی میں کیا تھا انہیں بھی بودیلیئر نے بدی کے پھول ہی کہا ہے ان نظموں کے تصورات یہاں تک کہ ان کے عنوانات میں بھی بودیلیئر نے بدی کے پھول کی پیروی کی ہے یہ ایک طرح سے اس کتاب کو دہرانے کا عمل ہے۔ ان نظموں میں خیالات کا تسلسل موجود نہیں نہ کوئی ترتیب روا رکھی گئی ہے۔ مختصر افسانہ کی طرز پر لکھی گئی ان نظموں میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے ان نظموں کا مرکزی خیال جدید شہری زندگی سے وابستہ ہے۔ ان نظموں کا اردو ترجمہ ڈاکٹر لئیق بابری نے ''پیرس کا کرب'' کے نام سے کیا ہے۔ بودیلیئر کی تخلیقات بہت سے دائروں میں سفر کرتی ہیں وہ شاعر، نقاد، ناول نگار، مترجم، منشیات پر لکھنے والا اور شہری زندگی کا تجزیہ کرنے والا فنکار تھا ان تخلیقات کے علاوہ اس کے خطوط بھی ملتے ہیں۔

میرا جی بھی بودیلیئر کی طرح تمام عمر تخلیق کے کرب سے گزرتا رہا بودیلیئر کی طرح وہ بھی شاعر نقاد، ترجمہ نگار، سماجیات کا تجزیہ کرنے والا، شہری زندگی کے مسائل پر لکھنے والا فنکار تھا بودیلیئر کی طرح اس نے بھی مختصر زندگی (جو صرف ۳۷ سال چھ ماہ پر مشتمل تھی) میں وہ تخلیقی سرمایہ مرتب کیا جو طویل عمر کی مسافت میں بھی اکثر ادباء تخلیق نہیں کر پاتے میرا جی کی بنیادی شناخت شاعری ہی سے متعین ہوئی اس کی زندگی میں صرف تین شعری مجموعے منظر عام پر آسکے۔ جن کی تفصیل کچھ یوں بنتی ہے۔

۱۔ میرا جی کے گیت، مکتبہ اردو، لاہور، ۱۹۴۳ء
۲۔ میرا جی کی نظمیں، ساقی بک ڈپو دہلی، ۱۹۴۴ء
۳۔ گیت ہی گیت، ساقی بک ڈپو دہلی، ۱۹۴۴ء

میرا جی کی زیادہ تر شعری تخلیقات وفات کے بعد ہی طبع ہوئیں ان میں

۴۔ پابند نظمیں، کتاب نما راولپنڈی، ۱۹۶۸ء

۵۔ تین رنگ، کتاب نما راولپنڈی، ۱۹۶۸ء

۶۔ سہ آتشہ، بمبئی، ۱۹۹۲ء

اور خاص کر کلیات میرا جی مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی شامل ہیں جس کا پہلا ایڈیشن اردو مرکز لندن سے ۱۹۸۸ء اور دوسرا ایڈیشن مزید اضافوں کے ساتھ ۱۹۹۴ء میں سنگ میل لاہور سے طبع ہوا۔ اس میں تقریباً میرا جی کا تمام کلام نظمیں، غزلیں، گیت، تراجم شامل کیا گیا ہے۔ یوں اس کی ضخامت تیرہ سو صفحات کے قریب ہے اس کے علاوہ تنقید کے حوالے سے ان کی دو مستقل کتابیں مشرق و مغرب کے نغمے (جس میں مشرق و مغرب کے شعراء پر تنقیدی مضامین اور ان کی شاعری کے منظوم تراجم موجود ہیں) اور اس نظم میں (جس میں جدید اردو شعراء کی نظموں کے تجزیاتی مطالعے شامل ہیں) کے نام سے اشاعت پذیر ہو چکی ہیں۔ میرا جی کے دیگر تراجم میں نگار خانہ (سنسکرت شاعر دامودر گپت کی کتاب نٹنی متم کا نثری ترجمہ) اور خیمے کے آس پاس (عمر خیام کی رباعیوں کا ترجمہ) شامل ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے تنقیدی مضامین کی ایک بڑی تعداد بنتی ہے۔ جنہیں ڈاکٹر جمیل جالبی نے ''میرا جی ایک مطالعہ'' میں درج کیا ہے میرا جی کی تمام نثری کاوشوں کو جمع کر کے شاعری کی طرح نثر کی بھی ایک ضخیم کلیات مرتب کی جا سکتی ہے۔

میرا جی و بودیلئیر دونوں اپنے زمانے کے جدید شعور سے آراستہ فنکار تھے دونوں نے پرانی روایات کے بت توڑ کر نئی روایات تشکیل دیں۔ اس لیے اپنے زمانے میں اور اس کے بعد بھی معتوب ٹھہرائے گئے دونوں کو جنس زدہ اور آوارہ فنکار کہا گیا ان کی تخلیقات کو محض ذہنی عیاشی اور جسمانی آسودگی کا وسیلہ سمجھا گیا مگر اس تخلیق کے باطن میں جو صداقتیں اور نئے زمانے کا شعور حرکت کر رہا تھا اسے سمجھنے کی بہت کم کوشش کی گئی۔ مگر حقائق کہاں چھپ سکتے ہیں انہیں دریافت ہونا ہی ہوتا ہے اس لیے آج کا ناقد جب ان پر قلم اٹھاتا ہے تو انہیں آوارہ اور عیش پرست فنکار

قرار نہیں دیتا۔ بلکہ ان کی تخلیقات میں زندگی کے اصل نقوش کی دریافت کرتا ہے جس میں نئے عہد کا زندہ شعور سانس لے رہا ہے۔

بودیلیئر کے فن کی جو ظاہری تصویر ہمارے سامنے آتی ہے اس میں وہ ایک بیمار ذہن جنس پرست فنکار دکھائی دیتا ہے جو جذبات جنسی کے غلبۂ محض سے انتشاری عمل کو رواج دے رہا ہے اس عہد کے فرانس نے بھی اس کی شاعری کو اخلاق کے منافی سمجھا، اس کی کئی نظموں کو مسترد کر کے ان کی اشاعت خلاف قانون قرار دی گئی دلچسپ بات یہ ہے کہ فرانس جیسے ترقی یافتہ ملک میں ایک شاعر اس عمل سے گزرتا رہا اور غلام ملک ہندوستان کا ایسا ہی ایک شاعر اپنی جنس زدہ نظموں کی اشاعت کے بعد ملعون تو قرار دیا گیا۔ مگر اس کے خلاف کوئی قانونی کاروائی نہیں کی گئی۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ افراتفری کے اس دور میں اس متنازعہ شخصیت کے ساتھ وہی عمل روا رکھا گیا۔ جو اکثر والدین اپنے ناخلف فرزند کے باب میں اختیار کرتے ہیں اور اخبار میں عاق نامہ کا اشتہار دے کر مطمئن ہو جاتے ہیں یا میراجی کی تہہ در تہہ علامتی نظمیں اسے بچا گئیں وہ کسی کی سمجھ میں آتیں تو ان پر مقدمہ درج کیا جاتا بودیلیئر و میراجی دونوں جنس نگاری کے الزامات کی زد میں رہے۔ لیکن ان کی شاعری پر بحث و مباحثہ کرتے ہوئے یہ نہیں سوچا گیا کہ خود انسان کی تفہیم میں اس کے جنسی و نفسیاتی رویے کس قدر اہمیت رکھتے ہیں فرانس کی حکومت کو تو سو سال بعد اپنی غلطی کا احساس ہو گیا اور اس کا قصور معاف کر دیا گیا۔ لیکن ہمیں؟

بودیلیئر کی نظمیں اپنا مواد جنسی کوائف سے حاصل کرتی ہیں اس میں وہ عمومی طور پر جنسی اصولوں سے بحث کرتا ہے یہ جنس کبھی ایک خاص دائرے تک محدود رہتی ہے اور کبھی ان حدود کو پھلانگ کر آگے بڑھ جاتی ہے۔ کبھی وہ صرف عمومی جنسی رویوں کا ذکر کرتا ہے اور کبھی اسے مخصوص دائرے میں لا کر Lesbianism کی طرف مڑ جاتا ہے اس کی جنس نگاری محض ذہنی عیاشی کا روپ نہیں اس کا ایک الگ پس منظر ہے۔ وہ پیرس کی زندگی سے وابستہ ہو کر آزادانہ ماحول میں رہ

کر اشیاء کا تجزیہ کرنا چاہتا ہے اور نام نہاد مروجہ اخلاقی اقدار کی نفی پر مائل ہے اس کی ساری زندگی مے کدوں اور قحبہ خانوں میں بسر ہوئی فرانس کی کئی آوارہ عورتوں سے اس کا تعلق رہا۔ جن میں جینی ڈوول سرفہرست تھی یہ سارے تجربات اس کی خاص فطرت کا نتیجہ تھے۔ جس کا بنیادی ملکہ اضطراب تھا بودیلیئر کی مضطرب مزاجی نے اسے اشیاء کی حقیقت تک رسائی حاصل کرنے کا جذبہ عطا کیا تھا اور جس کی پہلی کڑی حسن کی تلاش اور جستجو سے متعلق تھی قحبہ خانوں کے تجربات نے اس پر حسن کے کچھ ایسے زاویئے کھولے تھے کہ کائناتی اشیاء کی تلاش کا پہلا رستہ اسے حسن سے گذرتا محسوس ہورہا تھا۔ یہ حقیقت دریافت کرنے کے لیے وہ لذت اور ذلت کی آخری حدوں تک اُتر گیا۔

بقول ڈاکٹر یوسف حسین خان وہ ساری زندگی حسن کی تلاش میں رہا مگر اس نے یہ کبھی نہیں بتایا کہ حسن سے اس کی مراد کیا ہے۔ (۲۲)

اصل میں وہ اشیاء کے باطن میں اُترنا چاہتا تھا۔ نیکی اس کی سمجھ میں کبھی نہیں آئی۔ کیونکہ نام نہاد اخلاقی تصورات نے نیکی کی اصلیت گم کردی تھی سو وہ بدی کی تلاش میں نکلا بدی کی طرف اس کا سفر حسن سے متعلق اس تجزیئے کی دین تھا جو فرانس کے قحبہ خانوں نے اسے دیا تھا۔ اور دوسری طرف اپنے زمانے کی اخلاقی اقدار کے خلاف ردعمل کا نتیجہ تھا اس لئے وہ بدی کی تہوں میں اترتا چلا گیا بدی کا وہ ہمیشہ طلب گار رہا۔ کائنات کی تخلیق کا مقصد اسے یہی نظر آیا۔ اس کا قول ہے مردانہ حسن کا کامل ترین اظہار شیطان کی ذات میں ہوا ہے (۲۳) اپنے اسی تصور بدی کے زیر اثر اپنے مجموعہ کلام کا نام ''بدی کے پھول'' رکھا شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ نیکی کے تصورات سب کے سامنے تھے اور بدی کے حقائق پوشیدہ تھے روشنی اجاگر ہورہی تھی اندھیرے کی ماہیت کے بارے میں تلاش جاری تھی اندھیرے، روشنی، نیکی اور بدی کے امتزاج سے ہی زندگی کی تشکیل ہوتی ہے اسی لیے بودیلیئر اندھیرے اور بدی کی تلاش میں سرگرداں رہا۔

میراجی کے خیال میں اندھیرے اور بدی سے بودیلیئر کی رغبت انسانی زندگی کی مکمل تفہیم سے عبارت ہے۔اس لیے کہ اندھیرے، اجالے اور نیکی و بدی کے امتزاج سے ہی زندگی کا کل مرتب ہوتا ہے (۲۴)

حسن کی حقیقت، محبت کا عرفان، گناہ کی لذت اور بدی کی تفہیم نے اس کی شخصیت اور شاعری کو دو حصوں میں بانٹ دیا۔ایک طرف وہ جنس کی شدید صورتوں کی طرف مائل ہوا۔اور بدی کے پھول میں اس نے ایسی نظمیں تخلیق کیں جو ہیجان انگیز جنسی کیفیات کی حامل تھیں ان میں اس کی مسترد شدہ نظمیں قابل ذکر ہیں۔

بودیلیئر کی ان نظموں میں اکثر ایک ایسی عورت کا کردار اُبھرتا ہے جو جنسی اشتعال انگیزی کا شکار ہے اور اکثر اپنے بدن سے تلذذ حاصل کرتی ہے یہ عورت جنس کی تمام حسیات اور لذتوں سے واقف ہے۔اکثر وہ اپنے ہونٹوں کی تعریف کرتی ہے اور کہتی ہے کہ وہ بستر کی تمام گہرائیوں سے واقف ہے یہ عورت کبھی مرد سے جنسی لذت حاصل کرتی ہے اور کبھی عورت سے، یہ مرد اور عورت دونوں سے یکساں طور پر لذت حاصل کرسکتی ہے البتہ عورت اسے زیادہ تسکین دیتی ہے یہ کیفیت اس کی نظم Les metamor phoses du vam pire میں اپنی پوری جزئیات کے ساتھ موجود ہے۔

''بدی کے پھول'' کی مسترد شدہ نظموں میں ''Lesbos'' اور '' Acelle quiest-tropgaie'' Lesbianism کے حوالے رکھتی ہیں۔ دوسری نظم میں جنسی اذیت پسندی کا رجحان غالب ہے۔اس کے علاوہ اس کی نظم Les bijoux بھی شدید جنسی کیفیت لئے ہوئے ہے اس میں جنسی عمل کی مکمل عکاسی کی گئی ہے۔

بودیلیئر کی شاعری کا دوسرا رویہ حسن و محبت کے حوالے سے ان افکار سے متعلق ہے جس میں جنس کا عمل دخل تو موجود ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ محبت کی کیفیت بھی دکھائی دیتی ہے۔ یہاں

کرداروں میں تقدس اور جھجک کی علامات بھی نظر آتی ہیں محبت کی وارفتگی اور اس میں جنس کی آمیزش سے جسم و روح کی امتزاجی حالت پیدا ہوگئی ہے یہ کیفیت ان نظموں میں زیادہ محسوس کی جا سکتی ہے۔ جو اس نے محبوباؤں کے حوالے سے لکھیں۔ مثلاً جینی ڈوول جو اس کی نظموں کی محرک تھی اس پر لکھی گئی نظموں میں Black Venus اور The Balcony اہم نظمیں ہیں The Balcony میں وہ جینیسے خطاب کرتا ہے اور اپنی ان حسین یادوں کو دہراتا ہے جن میں جنسی عمل بھی موجود ہے اور دل کی لرزش بھی، فطرت کے درمیان رہ کر وہ ان قربتوں کو یاد کرتا ہے اس نظم میں ناسٹلجیا کی کیفیت موجود ہے۔ تیس سال کی عمر میں بودیلئیر کی ملاقات Apollonie sabatier سے ہوئی جو ایک شخص کی داشتہ تھی اس کے حسن، وقار اور اپنی ذلت پر نظر رکھتے ہوئے بودیلئیر کو نارسائی کا احساس ہوا اور اسی خیال نے اس میں جھجک اور شرم پیدا کر دی۔ بودیلئیر اس محبت کو چھپا نہ سکا۔ پانچ سال انداز تحریر بدل کر اسے محبت نامے لکھتا رہا۔ محبت کے اس دور میں اس نے چند نظمیں لکھیں۔ جس میں محبوب کو بازوؤں میں بھرنے کی تڑپ موجود ہے یہ تاثر کئی نظموں میں ابھرا ہے ان نظموں میں قرب کی خواہش خیالوں کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔

ایسی نظموں میں اس کی نظم پکار شامل ہے۔ جس کا ترجمہ میرا جی نے کیا ہے۔

اے مسرت کے فرشتے — تجھ کو کچھ اس کی خبر ہے
درد اور شرم ہیں کیا شے — اور پشیمانی اور آہیں
دل کی الجھن کے جھمیلے — اور مبہم سے وہ خطرے
حسن سے بھرپور ہیں راتیں — جو مرے دل کو مسل دیں (۲۵)

بودیلئیر کی یہ نظم بھی ایسا ہی تاثر دیتی ہے۔ پچھلی نظم کی طرح اس نظم کا منظوم ترجمہ بھی میرا جی نے کیا ہے

سلام اس کے نسائی حسن کو، جس نے مرے دل میں — مسرت لانے والا جال پھیلایا اُجالے کا

فرشتے کو، اُسی مورت کو، جو یکسر ہے لافانی　　　سلام اس عاشق ناشاد کے ناکام جذبے کا
وہ میری زندگی میں اس طرح گھل مل گئی جیسے　　　نمک مل کر ہوا میں ایک ہو جائے سمندر کا
پیاسی روح کو میری یہی احساس ہے گویا　　　دوام اس حسن کا مجھ کو بھی لافانی بنادے گا(۲۶)

ایک گناہ گار، گناہ سے آلودہ نظمیں تخلیق کرنے والے کا اس طرح جھجک شرم اور تقدس سے وابستہ ہونا اور محبت کو خیالوں کی سطح پر تشکیل دینا ایک نئے منظر نامے کو جنم دیتا ہے۔ یہیں آ کر بودیلیئر کی نظم دو واضح رجحانات میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ ایک طرف محض جنس ہے اس کی شدت ہے فرد کا انتشاری پہلو ظاہر ہو رہا ہے۔ مگر یہ انتشار جس نارسائی سے جنم لے رہا ہے اس کی وضاحت ان نظموں میں ہو جاتی ہے جن میں جنس و محبت کے اشتراک کو ظاہر کیا گیا ہے۔

میراجی کی نظم بھی کسی حد تک ان دو صورتوں سے تکمیل پاتی ہے　یہاں بھی عورت کے دو روپ ہیں ایک فاحشہ کا اور دوسرا دیوی کا، میراجی کی کئی نظموں میں ایک ایسا کردار ابھرتا ہے جو جنسی نا آسودگی کی وجہ سے ذہنی مریض بن چکا ہے۔ ایسی نظموں میں موجود جنسی انتشار بعض اوقات میراجی کی شاعری کے بارے میں یہ خیال پیدا کرتا ہے کہ وہ محض جنسی جذبات سے مغلوب کردار تخلیق کرتا ہے۔ خاص کر یہ خیال ان نظموں کے مطالعہ کے بعد اُبھرتا ہے جو اس نے خود لذتی کے موضوع پر لکھیں مثلاً لب ''جوئبارے''، ''خود نفسی''، ''دھوبی گھاٹ'' وغیرہ یا جن میں جنسی عمل کی اہمیت واضح کی گئی مثلاً ''دکھ دل کا دارو''، ''حرامی''، ''مسافروں کی تلاش''، ''دوسری عورت سے'' ''دور کرو پیراہن کے بندھن کو اپنے جسموں سے'' ''رسیلے جرائم کی خوشبو''۔　لیکن ان نظموں میں موجود جنسی عمل اور اس سے ابھرنے والے تلذذ سے ہٹ اگر انہیں جدید دور کے انتشار کی روشنی میں پرکھا جائے اور ان نظموں کے کرداروں کا تجزیہ جدید دور کے نمائندہ کرداروں کو سامنے رکھ کر کیا جائے۔ تو نئے دور کی تفہیم کے کئی نئے رخ واضح ہو سکتے ہیں۔ میراجی نے اپنی شاعری کے مزاج پر گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا۔

''مشاہدے کے لحاظ سے اگرچہ بحیثیت مجموعی زندگی کے ہر پہلو کی طرف میرے تجسس نے مجھے راغب کیا۔لیکن موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش (سیاسی سماجی اور اقتصادی) نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کر دیا ہے وہ بالخصوص میرا مرکز نظر رہا اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشان خیالی کو جنسی رنگ دے دیا (۲۷)

بودیلیئر کی طرح میرا جی کی ذہنی رغبت بھی گناہ کی طرف تھی نام نہاد اخلاقی اقدار کے خلاف اس نے بھی صدائے احتجاج بلند کیا۔اور بدی کے باطن میں اتر کر زندگی کی حقیقت سمجھنے کی کوشش کی۔اس کی بڑی وجہ جنس پر موجود پابندیوں اور پردے لٹکانے کے باعث پیدا ہونے والا تجسس تھا۔جس نے فرد کو شدید قسم کے ذہنی خلفشار سے دوچار کر دیا تھا میرا جی کی نظموں میں فرد کے اسی جنسی ونفسیاتی انتشار کا تجزیہ کیا گیا ہے خاص کر ''کٹھور''، ''دکھ دل کا دارو''، ''دھوبی گھاٹ''، ''کلرک کا نغمہ محبت''، ''خود نفسی''، ''رسیلے جرائم کی خوشبو'' جیسی نظموں میں یہ کیفیت دیکھی جا سکتی ہے۔جن میں جدید انسان کا صحیح نقش اجاگر ہوا ہے۔

میرا جی کی شاعری میں عورت کا دوسرا روپ دیوی کا ہے جن نظموں میں یہ روپ اجاگر ہوا ہے ان میں ''دیوداسی اور پجاری''، ''دور و نزدیک''، ''درشن'' اور ''دور کنارہ'' شامل ہیں۔ ان نظموں میں دوری کا تصور، محبت کو تخیل کی سطح پر لے جانے کا عمل، اس کی فطری جھجک کو اجاگر کرتا ہے اور تقدس کی صورت گری تشکیل دیتا ہے۔

بودیلیئر کی طرح میرا جی بھی ذات کے دو دھڑوں میں تقسیم ہو چکا تھا۔ ایک طرف محض جنسیت تھی اور دوسری طرف اس میں محبت بھی شامل ہو گئی اور جسم و روح کو ایک کرنے کا عمل ظاہر ہونے لگا یہ زاویہ اس کی نظموں میں ''سنجوگ''، ''سنگ آستاں'' اور ''جہالت'' میں مکمل طور پر ابھرا ہے۔البتہ محبت کا عملی تجربہ چونکہ بودیلیئر کی طرح میرا جی کا نہیں رہا۔اس لیے میرا جی کے یہاں محبت صرف تصوراتی سطح پر دکھائی دیتی ہے اور بودیلیئر کا یہ تجربہ عملیت کے باعث زیادہ گہرا

ہوگیا ہے جسم وروح کے سنجوگ کا سلسلہ بودیلئیر کے یہاں عملی تجربے کے باعث میراجی کی نسبت زیادہ مکمل ہے۔

بودیلئیر نے خود کو صرف جنس اور اس کی لذت گناہ تک محدود نہیں رکھا اگر وہ ایسا کرتا تو نسبتاً محدود درجے کا شاعر کہلاتا۔ اس نے اپنی جن نظموں میں جنس ومحبت کے تجربات بیان کئے ہیں۔ ان نظموں میں بھی ان سے اوپر اٹھنے کا شعور موجود ہے۔ کیونکہ محبت بودیلئیر کے لیے صرف ایک تحرک ہے زندگی کا لازمہ نہیں، اپنی نظم ''پردیسی خوشبو'' میں وہ محبت سے ہوتا ہوا فطرت کے نغمے کی طرف مڑتا ہے اور اس میں محو ہوجاتا ہے۔

محبت وجنس سے فطرت اور کائناتی حقائق کی طرف سفر بودیلئیر کی شاعری کا مرکزی نقطہ ہے۔ محبوبہ کی قربت کے اوقات میں بھی اور جنسی لذتوں کے درمیان رہ کر بھی وہ کائناتی صداقتوں کی طرف مڑتا ہے اکثر اس کے سامنے جسم مدھم ہوتا ہوا روشنی سے اندھیرے کی طرف بڑھنے لگتا ہے۔ اور موت کا نغمہ گونج اٹھتا ہے۔ یہ سلسلہ اس کی نظم The Dance of death میں موجود ہے۔ جس میں حسن کی مدح کرتے ہوئے وہ ایک مسٹری (Mystery) کی طرف مڑتا ہے حسن کے نغمے کے سُر محسوس کرتے ہوئے موت کے رقص کی جزئیات بیان کرنے لگتا ہے۔ اندھیرا پھیل جاتا ہے خوف کا نغمہ گونجنے لگتا ہے۔ یوں وہ خوف کی فضا میں گھِر کر، فطرت کی اندرونیت میں اُتر کر، پراسرار دنیا میں پہنچ جاتا ہے۔ اس دنیا میں پہنچ کر اس کے پورے وجود پر خوف اپنا سایا کر لیتا ہے رات پورے وجود پر چھا جاتی ہے یہیں سے حسن کے خدوخال میں انہدام کا عمل شروع ہوتا ہے اور خارجی اشیاء کے فنا ہونے سے وہ موت کے نغمے اور فطرت کے اصل وجود تک پہنچتا ہے۔

ڈاکٹر یوسف حسین خان کے مطابق بودیلئیر کا نقطہ نظر عالم اجسام کی تہہ میں اُتر کر غیر مادی دنیا کے اصل نقوش تک رسائی حاصل کرنے سے عبارت ہے کیونکہ اس کا خیال ہے کہ تاثرات کی تہہ میں ایک اساسی عالم چھپا ہوا ہے اس عالم تک سائنس کی رسائی ممکن نہیں اس لئے کہ سائنس خارجی

مظاہر سے آگے نہیں دیکھ سکتی شاعری کا مقصد ان احساسات کی تہہ تک رسائی حاصل کرنا ہے بودیلئیر کے خیال میں شاعری نہ اعترافات پر مشتمل ہونی چاہیے۔ نہ یہ زندگی کے احوال کا بیان ہے بلکہ اشیاء کی خارجی صورتوں کی تہہ میں جو پراسرار اور جادوئی عناصر حرکت پذیر ہیں۔ انہیں شاعر کی آنکھ اصل صورت میں دیکھ سکتی ہے انہی عناصر کو بیان کرنا شاعری کا مقصد ہے۔ (۲۸)

بودیلئیر کی شاعری کا مقصد اشیاء کی تہہ میں موجود روحانی عالم کی دریافت سے تعلق رکھتا ہے۔ اس لئے وہ اشیاء کی تفہیم کے بجائے اس کے پوشیدہ اوصاف تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے اپنے مقصد کے حصول کے لیے فطرت سے مکالمہ اختیار کرتا ہے اور اس کی تہہ میں اُتر کر حسن کا اصل راز معلوم کرنے کی جدوجہد میں سرگرداں ہے فطرت کے ساتھ مکالمہ کی یہ کیفیت اس کی نظم ''فن کار کی مناجات'' میں اجاگر ہوئی ہے۔ اس نظم کا ترجمہ لئیق بابری نے کیا ہے۔

اور اب آسماں کی گہرائیاں مجھے حیران وشسدر کرتی ہیں۔ اس کے اجلے پن سے مجھے گھبراہٹ محسوس ہوتی ہے۔ سمندر کی بے مروتی، نظاروں کی ابدیت میرے لیے ناقابل برداشت ہوتی جاتی ہے۔ آہ! کیا مجھے حسن کے سامنے ابدی طور پر تڑپنا ہوگا یا ابدی طور پر فرار حاصل کرنا ہوگا۔ (۲۹)

بودیلئیر کا بنیادی دکھ اس صنعتی اور مشینی معاشرے میں ذات کی تنہائی اور اس کے نوحے سے شروع ہوتا ہے۔ بدی کی انتہائی سطحوں پر اُترنا اور اسے اپنے وجود پر مل لینا خود اس معاشرے کے خلاف بودیلئیر کا ردعمل تھا اس لیے اس نے پیرس کے صنعتی نظام کی نفی اپنی بے شمار نظموں میں کی اور فرانس کی جدید شہری زندگی پر نوحہ زنی کی۔ جس نے فرد کو مشینی اور صنعتی نظام میں جکڑ کر تنہائیوں کا اسیر بنا دیا تھا۔ بودیلئیر صحیح معنوں میں جدید عہد کے شعور سے آراستہ اور اس سے متعلق روحانی انسان کا ردعمل پیش کرنے والا شاعر تھا فرد کی شناخت اور اس کے اصل مقام کی جستجو اس کا مطمع نظر تھا انسان کی شناخت کے مٹنے اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی تنہائی کا نوحہ اس نے نظم

Beauty میں بھی رقم کیا ہے۔

I hate all movement that disturb my pose, I smile not ever, neither do i weap, I am as lovely as a dream in stone(۳۰)

جدید عہد میں فرد کی تنہائی اور ذات کی بازیافت کا نوحہ اس معاشرے کی اصل روح دریافت کرنے کا وسیلہ بنتا ہے اسی لیے بودیلیئر مروجہ اقدار کی نفی کرتا ہوا روح سے مکالمہ کی طرف سفر اختیار کرتا ہے۔ روح سے مکالمہ اور مروجہ مادی اقدار کی نفی کا عمل بودیلیئر کی اس نظم میں بھی ظاہر ہوا ہے۔ جو حسن عسکری نے اپنی کلیات میں درج کی ہے اور اپنے مضمون ''ہیت یا نیرنگ نظر'' کا آغاز اسی نظم سے کیا ہے یہ نظم معمولی سی تبدیلیوں کے ساتھ ڈاکٹر لئیق بابری کی کتاب پیرس کا کرب میں بھی موجود ہے۔(۳۱) محمد حسن عسکری نے بودیلیئر کی اس نظم۔

''پراسرار آدمی۔ ذرا یہ تو بتا کہ تو سب سے زیادہ کس سے محبت کرتا ہے؟

اپنے باپ سے، ماں سے، بہن یا بھائی سے؟

میرا نہ تو کوئی باپ ہے نہ ماں، نہ بہن نہ بھائی۔

اپنے دوستوں سے؟

یہ تو تم نے ایسا لفظ استعمال کیا ہے جس کا میں آج تک مطلب نہیں سمجھا۔

اپنے ملک سے؟

مجھے تو یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ ہے کس عرض البلد میں۔

دولت سے؟

مجھے اس سے اتنی ہی نفرت ہے جتنی تمہیں خدا سے۔

پھر تمہیں کس سے محبت ہے انوکھے اجنبی؟

مجھے بادلوں سے محبت ہے۔ان بادلوں سے جو گذر جاتے ہیں۔۔۔۔وہ
دیکھوان حیرت انگیز بادلوں کو

کوانیسویں اور بیسویں صدی کے صنعتی دور کی سماجی اوراخلاقی تاریخ میں ایک اہم دستاویز قرار دیا ہے جس میں ہمارے زمانے کی روح بند ہے۔عسکری کے خیال میں بودیلیئر کی خدا، مذہب، ملک اور رشتوں سے بیزاری دراصل نئے صنعتی نظام سے بیزاری ہے (۳۲)

یوں بودیلیئر محض جنس پرست شاعر نہیں ٹھہرتا اس کا سفر جسم سے روح، مادیت سے روحانیت کی طرف مڑ جاتا ہے اس لیے اس کے دور کے بعد کی تنقید نے بودیلیئر کی جنس نگاری سے زیادہ توجہ باطنی حقائق کی طرف اس کی مراجعت کو دی ہے محمد حسن عسکری کے خیال میں روح سے واقفیت پیدا کرنے کے لیے بودیلیئر کو پڑھنا ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مشہور مجسمہ ساز اپسٹائن نے بودیلیئر کی کتاب کو موجودہ زمانے کی انجیل قرادیا ہے حسن عسکری کے مطابق بودیلیئر کے یہاں محض جنسی رویئے نہیں بہت سے روحانی حقائق بھی موجود ہیں۔مگر انگریزی ترجموں اور خصوصاً آرتھر سائمنز کی تفسیر نے بودیلیئر کو نیلی شراب اور کالی عورتوں کا شاعر بنا کرر کھ دیا ہے۔ (۳۳)

بودیلیئر کا موضوع سخن پوشیدہ حقیقتوں کی بازیافت سے متعلق ہے وہ اشیاء کی اصل ہیت دریافت کرنا چاہتا تھا۔نفسی وذہنی الجھنوں کی تہہ تک رسائی حاصل کرنا اس کا مطمع نظر تھا۔اس لیے سیدھی سادھی۔سلجھی سلجھائی زبان کے استعمال سے اس کے تخلیقی مقاصد پورے نہیں ہو سکتے تھے نہ اس کا نظریہ فن عمومی زبان کا تقاضہ کرتا ہے اس لیے اس نے تشبیہاتی واستعاراتی عمل سے وابستگی اختیار کر کے انتہائی مبہم علامتوں میں شعر تخلیق کئے ہیں۔

اسی علامتی طرز احساس نے اسے پیچیدہ شاعر اور فرانس کی علامت نگاری کی تحریک کا اہم نمائندہ بنادیا۔جس نے تمثال نگاری اور موسیقیت سے شاعری کا خمیر اٹھایا۔میراجی نے بودیلیئر کے بارے میں لکھا ہے۔

> ''مغرب کے جدید شعراء میں بادیلیئر تقریباً پہلا شاعر ہے۔ جس کے مخاطب صرف منتخب لوگ تھے۔ بلکہ بعض دفعہ مخاطبوں کی حد بندی اس قدر بڑھ گئی ہے کہ کئی نظمیں اس نے اپنی ہی ذات کے لیے لکھی ہیں''(۳۴)

بودیلیئر کی طرح میرا جی نے بھی جدید عہد کے شعور سے اپنا مواد حاصل کیا۔ بودیلیئر کی طرح اسے بھی جنس پرست شاعر قرار دیا گیا مگر اس کا مقصد بھی جنس نگاری تک محدود رہنا نہیں تھا بلکہ عہد جدید کے انتشار کو سمجھنا تھا وہ جدید زمانے کے باطن میں اتر کر جدید انسان کی روح کا سراغ لگانا چاہتا تھا جسے صنعتی دور کا انسان افراتفری میں گم کر بیٹھا ہے۔ بودیلیئر نے جدید شہری تہذیب کے نقوش اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مسائل کا تجزیہ کیا۔ تو میرا جی کا مطمع نظر بھی جدید انسان اور جدید دنیا کے خدوخال اُجاگر کرنا تھا مگر یہ عمل میرا جی اس سطح پر سرانجام نہ دے سکا۔ جس مقام تک بودیلیئر اسے لے آیا تھا۔ البتہ بودیلیئر کی طرح میرا جی نے بھی جسم سے روح، مادہ سے مابعدالطبیعات اور ظاہری اشیاء سے ان کی باطنی ہیت تک پہنچنے کی کوشش کی اس کا اصل مسئلہ جدید انتشاری دور میں فرد کی شناخت مقرر کرنا تھا جسے صنعتوں اور مشینوں کے درمیان گھِر کے انسان کھو چکا ہے۔ اس کے تمام ستون (مذہب، اخلاق، تہذیب) ایک ایک کر کے گرتے جا رہے ہیں۔ تہذیبی اقدار، اخلاقیات اور مذہب سے جدا ہونے کے باعث وہ خلا میں معلق ہو چکا ہے۔ جدید دور کی ایجادات (خاص کر سائنسی ایجادات اور علم نفسیات کی ترقی) نے اس کے ذہن میں کئی شکوک ڈال دیئے ہیں۔ وجود اور کائنات کی منطق کے حوالے سے کئی نئے سوالات اٹھا دیئے ہیں۔ اس لیے اب اس کی شناخت کا سوال آسان نہیں رہا بلکہ روز بروز پیچیدگیوں کا شکار ہوتا جا رہا ہے۔ میرا جی انسان، خدا اور کائنات کی رشتہ بندی کے بارے میں اٹھائے جانے والے نئے سوالات کا حل دریافت کرنا چاہتا ہے جزو اور کل کے رشتے، کائنات اور انسان کے تعلق اور کائناتی ڈرامے کی اصل منطق سے متعلق اس کے سوالات ''اجنتا کے غار''، ''جزو اور کُل''، ''خدا''،

''آ بگینے کے اس پار کی ایک شام''، ''سمندر کا بلاوا''، ''روح انسان کے اندیشے''،''فرد اور جماعت''،''زندگی کے پھندے میں''،''طالب علم''،''مجھے گھر یاد آ تا ہے''اور''عدم کا خلا'' میں موجود ہیں۔

لیکن انسانی ذہن اس قدر پیچیدہ ہو چلا ہے کائنات میں ہونے والی تبدیلیاں، سائنس اور مذہب کے درمیانی فاصلے اور لاشعوری سطح پر جنم لینے والی الجھنیں ابہام کا زہر وجود میں اس طرح اُتار چکی ہیں کہ کسی واضح حقیقت تک پہنچنا، اس پر یقین کرنا دشوار ہوتا چلا جا رہا ہے اور جب ایک انسان وجودی تصورات کے تحت زندگی کو لایعنی سفر سمجھ لے جس کا نتیجہ صفر ہو تو کسی نتیجے تک پہنچنا کس طرح ممکن ہوسکتا ہے۔ ایک سیکولر انسان کی طرح میراجی کا مسئلہ بھی اس لایعنی سفر کی مقصدیت تک رسائی حاصل کرنا تھا مگر ابہام کا زہر جو اس کے وجود میں پھیل چکا تھا اسے کسی مرکز اور یقین کی کسی منزل تک پہنچنے نہیں دیتا اس حوالے سے انیس ناگی نے بڑی اہم بات کی ہے۔

> ''میراجی نے اپنی ذات کے کنویں میں جھانکا تو اسے ایک ٹوٹی پھوٹی دنیا دکھائی دی اس نے باہر دیکھا تو وہاں بھی ایک معاشرتی نظام کا استبداد تھا۔ ایک معاشرتی نظام سے نبرد آزما ہونے کے لیے کسی نظریے سے آراستہ ہونا ضروری تھا لیکن میراجی کے پاس زندگی کو سمجھنے کا کوئی واضح تصور نہیں تھا میراجی کسی نظام زندگی پر یقین نہیں رکھتا تھا اور نہ ہی اس نے کبھی اعتقاد کی ضرورت کو محسوس کیا تھا۔ اسی لیے اپنے داخلی اضطراب اور ذات کے اندھیرے سے باہر نکلنے کے لیے اس کے پاس کوئی دستور العمل نہیں تھا ۔۔۔ میراجی کی جذباتی زندگی میں بصارت اور وضاحت کی کمی نے اسکے یہاں ابہام پیدا کیا ہے''(۳۵)

تصادم ذہن وفکر کی یہی کہانی اس نے ''عدم کا خلا'' میں بھی سنائی، مادی انسان کے بارے میں اس کے نتائج بڑے فکر انگیز ہیں جو نظم خدا'' میں سامنے آئے ہیں

میں نے کب جانا تجھے روحِ ابد
راگ ہے تو، یہ مجھے ذوق سماعت کب ہے
مادیت کا ہے مرہون مرا ذہن، مجھے
چھو کے معلوم یہ ہوسکتا ہے شیریں ہے ثمر

میں تجھے جان گیا روح ابد
تو تصور کی تمازت کے سوا کچھ بھی نہیں
(چشمِ ظاہر کے لیے خوف کا سنگیں مرقد)
اور مرے دل کی حقیقت کے سوا کچھ بھی نہیں
اور مرے دل میں محبت کے سوا کچھ بھی نہیں (۳۶)

شخصیت میں محرومی کے احساس، خلا کی کیفیت اور ذہن میں الجھنوں کی تشکیل نے اس کے پورے وجود کو خوف اور اندھیرے میں ڈھال دیا اور وہ ایک ایسے راستے کی طرف چل نکلا جہاں سے روشنی کا کوئی راستہ نہیں نکلتا۔ اس لیے اس کی پوری نظم اندھیرے میں ڈوب گئی۔ اس نے اپنی زندگی کا سفر اندھیرے میں شروع کیا مگر اس کا اختتام بھی ایک تاریک راستے پر ہوا یوں اس کی شاعری اندھیرے سے اندھیرے تک کے سفر سے عبارت ہے لیکن اس سفر میں اس نے کچھ ایسے سوالات ضرور اٹھائے جو روشنی کے تعین میں مددگار ثابت ہوں گے۔

وہ شاعری میں چونکہ ایک نئی روایت کی بنیاد رکھ رہا تھا لاشعوری الجھنوں کو زبان دے رہا تھا اس لئے اسے بودیلیئر کی طرح نئے علامتی اسلوب، نئی شعری لغت کی تشکیل کرنی پڑی اس کے پیچیدہ تصورات نئی علامتوں اور نئے شعری اسلوب کا مطالبہ کررہے تھے ایسی نفسی اُلجھنیں جن کی صورتیں واضح نہیں عام سے اسلوب میں بیان نہیں کی جاسکتیں اس کے لیے نئی زبان اور نئے

علامتی پیرایہ اظہار کی ضرورت پڑتی ہے۔

نئے تصورات، نئے سوالات اور نئی زندگی کی منطقوں کو علامتی زبان میں پیش کرنے کی قیمت اُسے نامقبولیت کی صورت میں ادا کرنی پڑی بودیلیئر کی طرح اس نے بھی کئی نظمیں صرف اپنی ذات کے لیے لکھیں اور نئے دور میں علامتی نظام کی مرکزی روایت بن گیا۔

میراجی و بودیلیئر دونوں نے اپنے زمانے کے مروجہ رویوں سے ہٹ کر نئے طرز احساس کو جنم دیا وہ نیا طرز احساس جس میں اپنے زمانے کا دھڑکتا ہوا دل بھی شامل تھا اور آئندہ زمانے کا شعور بھی، یہ روایت انسان کو خانوں میں بانٹنے کے بجائے اس کی مکمل حیثیت تسلیم کرنے کی روایت تھی۔ اسے اخلاق و مذہب سے آگے بڑھ کر دیکھنے کی روایت تھی تاکہ اس کی اصل شناخت مقرر کی جا سکے۔

ان شعراء نے نہ صرف اپنے زمانے بلکہ آئندہ زمانے میں ابھرنے والے طرز احساس کو بھی متاثر کیا۔ یوں ان کے بعد کے ادب پر بھی ان کے اثرات پڑے۔

چارلس بودیلیئر نے فرانسیسی اور انگریزی ادب پر گہرے اثرات مرتب کئے۔ مغربی دنیا کے اہم ترین مصنفین نے انہیں خراج تحسین پیش کیا۔ آرتھر رم باوَڈ (Arthur rim baud) نے اس کے بارے میں لکھا

"The king of Poets, a true God"(۳۷)

۱۸۹۵ء میں میلارمے نے بودیلیئر کی یاد میں ایک سانیٹ لکھی

"Le tom beaude charles baudelaire"

ٹی ایس ایلٹ نے اپنے مضمون "The Lesson of Baudelaire" میں اس کی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا

"All first-rate poetry is occupied with morality: this is

the lesson of Baudelaire. More than any poet of his time, Baudelaire was aware of what most mattered: the problem of good and evil."(۳۸)

جان رچرڈسن (Richardson) نے بودیلیئر کی نظموں کے انگریزی زبان میں تراجم بھی کئے اور بودیلیئر کے عنوان کے تحت ایک کتاب بھی لکھی جو نیویارک سے ۱۹۹۴ء میں شائع ہوئی۔ بودیلیئر کی نظمیں انگریزی، جرمنی، اردو اور دنیا کی کئی زبانوں میں ترجمہ ہوئیں۔ Cyril Scott نے بودیلیئر کی کتاب Fleurs du mal کا ترجمہ The flowers of Evil کے نام سے ۱۹۰۹ء میں کیا E D James Huneker نے بھی اسی عنوان کے تحت بودیلیئر کی کتاب کا ترجمہ انگریزی زبان میں کیا۔ جو نیویارک سے ۱۹۱۹ء میں شائع ہوا۔ ولیم ایگلر نے The flowers of Evil کے نام سے ہی اس کی کتاب کا ترجمہ انگریزی زبان میں ۱۹۵۴ء میں کیا۔

Walterben Jamin نے بودیلیئر کی نظموں کا ترجمہ جرمن زبان میں کیا۔ اردو میں بودیلیئر کی نظموں کے تراجم میراجی اور لئیق بابری نے کئے۔ میراجی کے یہ تراجم ''کلیات میراجی'' اور ''مشرق ومغرب کے نغمے'' میں شامل ہیں۔ جبکہ لئیق بابری نے بودیلیئر کی کتاب Fleurs du mal کا ترجمہ ''بدی کے پھول'' کے نام سے اور Les spleen de Paris میں شامل بودیلیئر کی نثری نظموں کا ترجمہ ''پیرس کا کرب'' کے نام سے کیا۔ محمد حسن عسکری نے اپنے کئی مضامین خاص کر ''ہیت یا نیرنگ نظر'' میں بودیلیئر کا ذکر کچھ اس انداز سے کیا کہ اس مضمون میں موجود عسکری کا ادب برائے فن کا نظریہ بودیلیئر کے تصورات سے ماخوذ نظر آتا ہے اس کے علاوہ کلیات حسن عسکری میں عسکری صاحب نے ایک مضمون بودیلیئر پر لکھا۔ فتح محمد ملک نے اپنی کتاب ''تعصّبات'' میں مشرق اور مغرب کے مابین تضادات کا ذکر کرتے ہوئے

بودیلیئر کی کتاب بدی کے پھول کا حوالہ دیا۔ میرا جی نے بھی ان پر کئی مضامین لکھے جو ''مشرق ومغرب کے نغمے'' اور ''میرا جی ایک مطالعہ'' مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی میں شامل ہیں۔

میرا جی کی وفات کے بعد ان کی شخصیت اور فن پر کافی کچھ لکھا گیا جس میں شخصیت کے باب میں لکھے گئے مضامین کی تعداد زیادہ ہے ان کی عجیب وغریب ہیت کذائی میں اکثر ناقدین الجھ کر رہ گئے پھر بھی ان کے ادبی ومقام ومرتبہ کے بارے میں کافی کچھ لکھا گیا۔ اس سلسلے میں بنیادی کام ڈاکٹر جمیل جالبی نے کیا جنہوں نے بڑی لگن اور تحقیقی کاوش سے میرا جی کی کلیات مرتب کی۔ جس میں کم وبیش ان کا تمام شعری کلام یکجا کیا گیا۔ اس کے علاوہ ''میرا جی ایک مطالعہ'' کے نام سے میرا جی کے فن اور شخصیت پر کتاب مرتب کی جس میں میرا جی پر لکھے گئے مضامین کے علاوہ میرا جی کے مضامین اور خطوط بھی شامل کئے گئے۔ میرا جی شخصیت اور فن کے موضوع پر ڈاکٹر رشید امجد نے پی ایچ ڈی کا مقالہ تحریر کیا جو بعد ازاں کتابی صورت میں سامنے آیا۔ اس کے علاوہ میرا جی ایک بھٹکا ہوا شاعر از انیس ناگی، میرا جی شخصیت اور فن از کمار پاشی جیسی کتابیں بھی سامنے آئیں علاوہ ازیں بڑے اہم مضامین میرا جی پر لکھے گئے۔ جن میں سے چند اہم مضامین یہ ہیں۔

۱۔ دھرتی پوجا کی ایک مثال میرا جی از ڈاکٹر وزیر آغا مشمولہ نظم جدید کی کروٹیں

۲۔ میرا جی کا عرفان ذات از ڈاکٹر وزیر آغا مشمولہ نئے مقالات

۳۔ نئی نظم اور پورا آدمی از سلیم احمد مشمولہ نئی نظم اور پورا آدمی

۴۔ میرا جی کی کتاب پریشاں از فتح محمد ملک مشمولہ تعصّبات

۵۔ میرا جی جب اور اب از ڈاکٹر تبسم کاشمیری مشمولہ نئے شعری تجزیئے۔

۶۔ میرا جی روپ بہروپ از ڈاکٹر تبسم کاشمیری مشمولہ نئے شعری تجزیئے۔

بودیلیئر و میرا جی پر ہونے والے تحقیقی وتنقیدی کام کی یہ فہرست ظاہر کرتی ہے کہ ان دونوں شعراء کو ناقدین فن نے ایک نابغہ روزگار اور رجحان ساز شاعر کے طور پر قبول کیا اور ان کے اثرات

کا اعتراف کیا جس سے یہ تاریخی حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ وقتی نیک نامی یا بدنامی عارضی چیز ہے۔ اصل حیثیت کا تعین ہنگامی حالات گزر جانے کے بعد ہی کیا جا سکتا ہے۔

الغرض بودیلیئر و میرا جی دونوں نے صنعتی و مشینی ترقی کے تحت تشکیل پانے والی زندگی کا تجزیہ فرد کے احساس شکست، اس کی تنہائی، محرومی اور نارسائی کے تناظر میں کیا۔ یوں اپنے زمانے کے مروجہ رجحانات سے ہٹ کر، مادی اقدار سے الگ ہوکر، روحانی عناصر کی بازیافت کے عمل کو با قاعدہ ایک طرز حساس کی صورت دی اور صنعتی اور مشینی معاشرے کے خلاف فرد کے ردعمل کی مثالیں پیش کرنے کے لیے اپنا دائرہ شخصیت سے شاعری تک پھیلا دیا اس لحاظ سے ادب میں نئی روایات کی تشکیل میں دونوں کا کردار بڑا اہم رہا۔ چند جزوی اختلافات کے باوجود ان کی شخصیت اور شاعری میں موجود مماثلتیں واضح طور پر سمجھی جا سکتی ہیں۔ یہ مماثلتیں تقلید کا نقش ذہن میں مرتب نہیں کرتیں بلکہ مخصوص نقطہ نظر سے وابستگی کا خیال ذہن میں اُبھارتی ہیں جو مادی زندگی سے ٹکراؤ اور ردعمل کے نتیجے میں داخلیت پسند افراد کے ذہنوں میں جنم لیتا ہے اور نئی زندگی کی بعض کڑیاں اجاگر کرتا ہے جس سے زندگی کے نئے فرد اور اس کے احساس شکست کو سمجھا جا سکتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ فتح محمد ملک، تعصّبات۔ ص۸۹-۸۸
۲۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری۔ نئے شعری تجزیئے۔ ص۳۵
۳۔ Joanna Richardson, Baudelaire P.16
۴۔ Richardson, Baudelaire P.219
۵۔ میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے ص۱۳۸
۶۔ ڈاکٹر رشید امجد، میراجی شخصیت اور فن ص۸۲-۸۰
۷۔ میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے ص۱۴۲
۸۔ ڈاکٹر لئیق بابری، پیرس کا کرب۔ ص۰۹
۹۔ میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے ص۱۴۹
۱۰۔ Richardson, Baudelaire P.497
۱۱۔ اعجاز احمد، میراجی ذات کا افسانہ مشمولہ میراجی ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص۲۲۶-۱۸۹
۱۲۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، میراجی ایک مطالعہ ص۲۵
۱۳۔ میراجی، کلیات میراجی ص۴۹۹
۱۴۔ ڈاکٹر رشید امجد، میراجی شخصیت اور فن ص۷۹
۱۵۔ میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے ص۱۳۷
۱۶۔ ڈاکٹر ظہور احمد اعوان، عسکری میراجی، ساختیات (مطالعے) ص۱۹۴
۱۷۔ میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے ص۱۳۶
۱۸۔ میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے ص۱۳۳
۱۹۔ Richardson, Baudelaire P.238
۲۰۔ Richardson, Baudelaire P.250
۲۱۔ Richardson, Baudelaire P.250
۲۲۔ ڈاکٹر یوسف حسین خان، فرانسیسی ادب ص ۴۲۸
۲۳۔ ڈاکٹر یوسف حسین خان، فرانسیسی ادب ص ۴۲۸

۲۴۔ میراجی، مشرق ومغرب کے نغمے ص۱۳۵
۲۵۔ میراجی، کلیات میراجی ص۱۱۳۶
۲۶۔ میراجی، کلیات میراجی ۴۵-۱۱۴۴
۲۷۔ میراجی، کچھ اپنے بارے میں مشمولہ میراجی ایک مطالعہ، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ص۷۱-۴
۲۸۔ ڈاکٹر یوسف حسین خان، فرانسیسی ادب ص۴۲۹
۲۹۔ ڈاکٹر لئیق بابری، پیرس کا کرب ص۴۲-۴۱
۳۰۔ www.poemhunter.com
۳۱۔ ڈاکٹر لئیق بابری، پیرس کا کرب ص۳۹
۳۲۔ محمد حسن عسکری، کلیات حسن عسکری ص۱۴-۱۳
۳۳۔ محمد حسن عسکری، کلیات حسن عسکری ص۴-۱۰۷
۳۴۔ میراجی، مشرق ومغرب کے نغمے ص ۱۳۴
۳۵۔ ڈاکٹر انیس ناگی، میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر ص۴۵
۳۶۔ میراجی، کلیات میراجی ص۶۷-۲۶۶
۳۷۔ Rimbaud, Arthur: oeuvres completes P.253
۳۸۔ Eliot, T,S, The Lesson of Baudelaire (Essay) Tyro, Review of the Arts of Painting, Sculpture and Design Vol.1, Spring 1921 P. 4

کتابیات

ا۔ اردو کتب

۱۔ انیس ناگی، ڈاکٹر، میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر، پاکستان بک لاہور، ۱۹۹۱ء
۲۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، نئے شعری تجزیے، سنگ میل لاہور، ۱۹۷۸ء
۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، میراجی ایک مطالعہ، سنگ میل لاہور، ۱۹۹۰ء
۴۔ حسن عسکری، کلیات حسن عسکری، سنگ میل لاہور، ۲۰۰۰ء

۵۔ رشید امجد، ڈاکٹر، میراجی شخصیت اور فن، نقش گر پبلی کیشنز راولپنڈی، ۲۰۰۶ء
۶۔ ظہور احمد اعوان، ڈاکٹر عسکری، میراجی، ساختیات (مطالعے)، ادارہ علم وفن پشاور (پاکستان)، ۱۹۹۸ء
۷۔ فتح محمد ملک، تعصّبات، سنگ میل لاہور، ۱۹۹۱ء
۸۔ لئیق بابری، ڈاکٹر، پیرس کا کرب، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۸۲ء
۹۔ میراجی، کلیات میراجی، سنگ میل لاہور، ۱۹۹۶ء
۱۰۔ میراجی، مشرق ومغرب کے نغمے، آج کراچی، ۱۹۹۹ء
۱۱۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، فرانسیسی ادب، انجمن ترقی اردو علی گڑھ، ۱۹۶۲ء

2. English Books and Journals:

1. Joanna Richardson, Baudelaire St Martin, S' Press, New York 1994.
2. Rimbaud, Arthur: Oeuvres completes, Presented and annotated by Antoine Adam, paris, Gallimard 1972.
3. William Aggeler, The Flowers of Evil, Frenso CA, Academy Liberary Guild 1954.
4. Tyro, Vol. 1, Review of the arts of painting, sculpture and design, Editor Wyndham Lewis, London Egoist Press Spring 1921.

3. Websites:

1. http://fleursdumal.org (retreived date 2 April, 2009)
2. www.poemhunter.com (retreived date 5 April, 2009)
4. www.poetryarchive.com (retreived date 7 April, 2009)

ڈاکٹر شفیق انجم

ن م راشد اور میرا جی کا تصورِ مشرق: تقابلی مطالعہ

ن م راشد اور میرا جی جدید اردو شاعری کے دو ایسے نام ہیں جو نہ صرف اپنے عہد پر اثر انداز ہوئے بلکہ آج بھی ان کے اثرات اسی طرح رواں دواں ہیں۔ دونوں کا بنیادی حوالہ نظم نگاری ہے۔ دونوں کا تعلق سرزمین راوی و چناب سے ہے اور دونوں نے کم وبیش ایک ہی زمانے میں شاعری کا آغاز کیا۔ اگر چہ ان کے ہاں بعض مماثلتیں بھی موجود ہیں لیکن کئی ایک پہلو ایسے بھی ہیں جہاں دونوں ایک دوسرے کے مقابل کھڑے نظر آتے ہیں۔ ان مضمون میں میری یہ کوشش ہوگی کہ دونوں کے ہاں مشرق اور مشرقی تہذیب کے حوالے سے جو صورتحال ملتی ہے اس تک رسائی حاصل کی جائے اور اس پس منظر کا احاطہ کیا جائے جس کی بدولت اس موضوع نے دونوں شاعروں کے ہاں جگہ پائی اور یہ بھی کہ وہ مشرق اور مشرقی تہذیب کی پورے طور پر نمائندگی میں کہاں تک کامیاب ہوئے ہیں۔

ابھرتے سورج کی سرزمین مشرق محض......ایک خطے یا جغرافیائی وحدت ہی کا نام نہیں بلکہ زندگی برتنے کے ان خاص زاویوں اور چیزوں کو دیکھنے دکھانے کی ان خاص صورتوں کا نام بھی ہے جو اس جغرافیائی وحدت سے وابستہ ہیں۔ رنگ ونسل، مذہب، زبانوں اور ثقافتوں کی رنگا رنگی کے باوجود مشرق کا ایک ایسا مجموعی رنگ بھی ہے جو اسے مغرب اور جنوب وشمال سے ممتاز کرتا ہے۔ دنیا کی قدیم ترین تہذیبوں کا مسکن یہ گوشۂ زمین اپنے اندر انسانی تاریخ کی ان گنت یادیں اور عہد بہ عہد نت نئے تجربات لیے ہمیشہ سے ایک منفرد اور جداگانہ حیثیت رکھتا ہے، بالکل اسی طرح دنیا کے باقی خطے اپنی اپنی انفرادی شناخت رکھتے ہیں۔ اپنی ایک خاص شناخت اور پہچان رکھنا کوئی

مسئلہ نہیں لیکن مسئلہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب یہ شناخت اپنا وجود کھونے لگے۔ سترہویں صدی عیسوی کے بعد سے مشرقی ممالک بالخصوص جنوبی ایشیا کے اس مسئلے نے سر اٹھانا شروع کیا جو انیسویں اور بیسویں صدی تک آتے آتے ایک سنگین شکل اختیار کر گیا یہی وجہ ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر میں اور پھر اس کے بعد بیسویں صدی میں تواتر کے ساتھ اردو شاعروں اور ادیبوں کے ہاں یہ مسئلہ موضوع بنتا ہے۔ اس کی نمایاں ترین صورت ہمیں اقبال کے ہاں ملتی ہے اور ان کے بعد ن م راشد اور میراجی۔

اقبال کا مشرقی جغرافیہ مالابار کے ساحلوں سے لے کر ہمالہ اور ہمالہ سے نیل وفرات تک پھیلا ہوا ہے۔ بلکہ آخر تک اس میں دم بدم توسیع ہوتی رہی۔ مشرقی تہذیب وتمدن اور بالخصوص مشرقِ وسطیٰ کے تہذیبی وفکری دھارے ان کی آنکھوں کا سرمہ بنے رہے اور ان کے احیاء کو وہ مشرق کی سالمیت اور ترقی کی بنیاد قرار دیتے رہے۔ اقبال کے ہاں یہ تصور ان کے فلسفۂ حیات کا جزو بن کر سامنے آتا ہے۔ ن م راشد اور میراجی کے ہاں 'مشرق' بطور موضوع اقبال کے اثرات کا نتیجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کا اپنا بھی ایک پس منظر ہے جس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

میراجی اور راشد کے تصور مشرق کا جائزہ لینے سے پہلے ضروری ہے کہ ایک نظر اس عالمی منظر نامے کو دیکھیں جس کے خدوخال بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی نمایاں ہونا شروع ہوئے اور جس نے زندگی کے ہر شعبے کی طرح ادب کو بھی متاثر کیا۔ اٹھارویں صدی عیسوی میں مغرب میں سائنسی وصنعتی انقلاب شروع ہوا جس نے وہاں کے سیاسی، سماجی اور معاشی حالات پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ انیسویں صدی میں اس کا پھیلاؤ دنیا کے دیگر خطوں کی طرف ہوا اور دیکھتے ہی دیکھتے پوری دنیا اس کی لپیٹ میں آ گئی۔ بیسویں صدی اس پھیلاؤ کا نقطۂ عروج ہے۔ اس صدی کے نصف اول میں رونما ہونے والے تین اہم واقعات ۱۹۱۴ء کی پہلی جنگ عظیم ۱۹۱۷ء کا انقلاب روس اور ۱۹۳۹ء کی دوسری جنگ عظیم نے نہ صرف مغرب بلکہ مشرق میں بھی صدیوں پرانے

سیاسی، سماجی، معاشی اور معاشرتی نظام کو ہلا کر رکھ دیا۔ اس کے ساتھ ساتھ نت نئی سائنسی ایجادات اور علم نفسیات کے انکشافات نے رہی سہی کسر بھی پوری کر دی۔ یوں ایک ایسے نئے سماج کی بنیاد پڑی جس کے سامنے بہت سی منزلیں بکھری پڑی تھیں اور ان منزلوں تک پہنچنے کے لیے بے شمار پر پیچ راستے بھی۔ چنانچہ نتیجہ یہ ہوا کہ ہر سطح پر انتشار و کشمکش نے جنم لیا۔ مغرب سے آنے والی تند و تیز ہواؤں نے مشرق کے شیرازے کو پارہ پارہ کر دیا۔ خود مغرب میں بھی یہی صورتحال تھی لیکن صدیوں سے ایک ہی ڈگر اور متعینہ راہوں پر چلنے والے مشرق کے لیے یہ توڑ پھوڑ کچھ زیادہ ہی ہلاکت آفریں ثابت ہوئی۔ دو بڑی جنگوں اور اقتصادی و سیاسی بحرانوں نے ہر چیز کو اتھل پتھل کر کے رکھ دیا۔ یہی وہ عہد ہے جس میں ن م راشد اور میراجی نے اپنی شاعری کا آغاز کیا۔

ن م راشد اور میراجی کے ہاں مشرق کی تلاش کا عمل شروع کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ اگرچہ دونوں قریب قریب کھڑے ہیں لیکن ایک کا رخ جنوب مشرق کی طرف اور دوسرے کا جنوب مغرب کی طرف ہے۔ راشد کی شاعری میں جو رموز و علائم الفاظ و اصطلاحات، تلمیحات و استعارات استعمال ہوئے ہیں اور جن اشخاص، اماکن اور فضا و ماحول کی تصویر کشی ملتی ہے وہ میراجی سے بالکل مختلف ہے راشد کے ہاں صحرا، آگ، ریگ، خیمے، رات، اور الاؤ کی علامتیں بکثرت ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ بغداد، شیراز، سمرقند، بخارا، طہران، قفقاز، سبا، مدائق، حلب کے گلی کوچے اور ان میں دیبا و سنجاف اور لباس حریری میں ملبوس حوریں ہیں۔ مزامیر کے زیر و بم اور چنگ و نفیر کی صدائیں ہیں اور جگہ جگہ اس زندگی اور تہذیب و تمدن کی عکاسی ہے، جو ان علاقوں کے ساتھ مخصوص تھی۔ اس کے برعکس میراجی کے ہاں کالے ڈراؤنے جنگل، رات، اندھیرا، پیڑ، ندی نالے، دریا، سمندر، پربت وغیرہ کی علامتیں استعمال ہوئی ہیں۔ وہ گنگا جمنا اور راوی و چناب کی باتیں کرتے ہیں۔ پریم، پجاری، مندر، بھگوان، دیویاں اور تول تول کر پاؤں رکھتی پوتر ناچ ناچتی سندرتائیں ہیں۔ رادھا اور کرشن کے رومان پرور قصے ہیں اور مالابار سے ہمالیہ کے درمیان

پھیلی ہوئی دھرتی ماتا اور اس کے تہذیبی نقش و نگار ہیں۔ یعنی دونوں کی مشرقیت، جغرافیائی اور تہذیبی سطح پر دو مخالف سمتوں میں چلتی ہے۔ ایک کا رخ عرب، ایران اور وسط ایشیا کی طرف ہے اور دوسرے کا جنوبی اور جنوب مشرقی ایشیا کی طرف۔ بقول ڈاکٹر تبسم کاشمیری:

''راشد کا شعری جغرافیہ عربی، عجمی اور وسط ایشیائی ہے ...... اس کے مقابلے میں میراجی کو برندابن شانتی دیتا ہے۔'' (۱)

اور بقول ڈاکٹر رشید امجد:

''میراجی اپنے مزاج کی وجہ سے قدیم ہندو تہذیب کی طرف راغب ہوتے چلے گئے جبکہ راشد اپنی مغرب پرستی کے باوجود جدید عجمی روایت کی طرف متوجہ ہوئے۔'' (۲)

ن م راشد اور میراجی دونوں جدید نظم کے شاعر ہیں، جو پیرویٔ مغرب میں لکھی گئی لیکن دونوں کے ہاں اسے مشرقی روایات کے قریب لانے اور اپنا بنا کر پیش کرنے کی شعوری کوشش ملتی ہے، اگر چہ دونوں میں بعد المشر قین ہے۔ میراجی اسے گیت کے روایت سے جوڑ کر اپنا بناتے ہیں اور راشد غزل کے علاقوں کی طرف سفر کرتے ہیں۔ یہ یقیناً ایک بڑا اور اہم کام تھا۔ لیکن دیکھنا یہ ہے کہ دونوں کی مشرق کی طرف مراجعت صرف لفظی و اسلوبیاتی سطح پر محض اپنی انفرادیت قائم رکھنے کے لیے ہے یا حقیقتاً ان کے پیش نظر کوئی خاص مقصد تھا اور کیا مشرق اور تہذیب مشرق کے دو مختلف رنگوں کو انھوں نے محض فیشن کے طور پر اپنایا یا کسی خاص مطمح نظر کے تحت وہ اس طرف راغب ہوئے۔ ڈاکٹر رشید امجد اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

''ان (راشد) کی سامراج دشمنی کو اگر فکر اقبال کا تسلسل سمجھا جائے تو ایشیا کی نفی کر کے وہ عجمی ثقافت کا احیاء از سرِ نو چاہتے تھے اور آخر آخر ان کی سامراج دشمنی ایرانی توسیع پسندی میں تبدیل ہو گئی تھی۔ اس کے برعکس میراجی ہندوستانی تہذیب و فکر کا احیاء کر کے مشرقی بلکہ ہندوستانی مزاج کی بازیافت چاہتے تھے۔'' (۳)

یعنی ڈاکٹر صاحب کے نزدیک دونوں شاعروں کے ہاں مشرقی اور مشرقی تہذیب کی طرف مراجعت محض فیشن کے طور پر نہیں تھی بلکہ اس کا مقصد یہ تھا کہ دورِ حاضر کے سماجی ڈھانچے کو جو مغرب کے ہاتھوں انتشار کا شکار ہے اسے اپنی روایات کے مطابق از سرِ نو تعمیر کیا جائے اور اس فکر کا احیاء کیا جائے جو ہماری تہذیبی میراث ہے۔ اس رائے کو مدنظر رکھتے ہوئے جب ہم راشد اور میراجی کی شاعری کی طرف رجوع کرتے ہیں تو ایک مختلف صورتحال سامنے آتی ہے۔ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں وہ یہ ہے کہ دونوں کے ہاں ایسا کوئی تعمیری منصوبہ موجود نہیں تھا اور نہ ہی انھیں اپنی روایات سے کوئی دلچسپی تھی۔ بالخصوص راشد کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ عجمی ثقافت کا احیاء از سرِ نو چاہتے تھے قطعاً درست نہیں، کیونکہ راشد کو اپنے ماضی سے کوئی لگاؤ نہیں تھا۔ انھیں اپنے ماضی کی کسی روایت سے کوئی رغبت نہیں تھی۔ بقول ڈاکٹر تبسم کاشمیری:

> ''اپنی تاریخ کے ساتھ ان کا کوئی زندہ معنوی رابطہ نہیں کیونکہ ماضی ان کے لیے بیکار محض ہے اور حال کے لمحۂ موجود کے لیے ماضی کے پاس کوئی زندہ معنوی حل نہیں ہے۔ صحراہوں یا شہر یا دریا کسی بھی شے کے لیے راشد کے اندر جذباتی تعلق نہیں۔'' (۴)

یعنی راشد عرب و عجم اور وسط ایشیا کے علاقوں اور ان کی تہذیب کی کوئی تعمیری معنویت نہیں دیکھتے۔ یہ محض استعارے ہیں۔ ایسے استعارے جن کی فکری تاب وتب زائل ہو چکی ہے۔ لمحۂ موجود سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ان کی طرف لوٹنا بے کار ہے۔ راشد کی ان استعاروں کی طرف مراجعت تعمیرِ نو کے لیے نہیں بلکہ درسِ عبرت کے لیے ہے۔ وہ ایک ایک کر کے اپنی تہذیبی روایت کے ان استعاروں کو گنواتا ہے لیکن اسے ہر چیز سر بزانو، ترش رو، غمگین اور پریشان مُونظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ساتویں منزل سے ایک بے باکانہ جست کا آرزومند نظر آتا ہے۔ یہی وہ نقطہ ہے جہاں آکر راشد کو فکرِ اقبال کے تسلسل میں دیکھنا محال ہو جاتا ہے لیکن ڈاکٹر آفتاب احمد

کے خیال میں راشد ہمیں اقبال کی یاد دلاتا ہے اور زیادہ بہتر انداز میں اقبال کی فکر کو آگے بڑھاتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''مشرق میں مغرب کی چیرہ دستیوں کا احساس، رنگ و نسل کی تفریق کا احساس، جس عنوان اور جس انداز سے راشد کے کلام میں جاری وساری ہے وہ صاف اقبال کی یاد دلاتا ہے اور راشد کو اپنے ہم عصر شاعروں سے ممتاز کرتا ہے۔ بلکہ میں یوں کہوں گا کہ اقبال کے ہاں بھی یہ احساس اتنی شدید، اتنی تلخ صورت میں ظاہر نہیں ہوا۔''(۵)

مجھے اقبال اور راشد کا تقابل مقصود نہیں لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ راشد کے ہاں اقبال کا فکری تسلسل موجود نہیں۔ لفظی واسلوبیاتی سطح پر تو یہ بات قابلِ قبول ہو سکتی ہے لیکن معنوی سطح پر راشد ایک بالکل مختلف صورت حال کا شاعر ہے۔ راشد کو اقبال کی طرح اپنے اسلامی یا ہند اسلامی کلچر سے کوئی وابستگی نہ تھی۔ اس کے نزدیک اسلامی تہذیب کے بعد کا عرب وعجم کوئی معنی نہیں رکھتا۔ وہ اس کا ذکر کرتا بھی ہے تو اس میں طنز کی کاٹ صاف نظر آتی ہے البتہ اس قدیم عرب وعجم کی بات ضرور ہے جو فطری آزادیوں کا مسکن تھا۔ آزاد لوگ فطرت سے لطف اندوز ہوتے تھے لیکن اس میں بھی ایک لاحاصلی اور بے معنویت کا کرب نمایاں ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کے مطابق:

''راشد کی شاعری میں ماضی مستقل طور پر لاحاصلی، انفعالیت اور بے معنویت کی علامت کے طور پر موجود ہے۔ جہاں جہاں بھی ماضی کا حوالہ نمودار ہوا ہے اس کا تصور انحطاط اور بے معنویت ہی سے وابستہ نظر آتا ہے۔ ماضی کے ساتھ ان کا برتاؤ خاصا بے رحمانہ ہے۔ اس تصور کے ساتھ ہی ان کے اندر برہمی، اضطراب اور اکتاہٹ طاری ہو جاتی ہے۔''(۶)

اور خود راشد لکھتے ہیں:

زندگی تو اپنے ماضی کے کنویں میں جھانک کر کیا پائے گی؟

اس پرانے اور زہریلی ہواؤں سے بھرے، سونے کنویں میں
جھانک کر اس کی خبر کیا لائے گی؟
......اس کی تہہ میں سنگریزوں کے سوا کچھ بھی نہیں
جز صدا کچھ بھی نہیں! (۷)

راشد عمر بھر جس تہذیب اور جس تہذیبی زندگی کی عکاسی کرتے رہے اور جس کی بنیاد پر ناقدین ادب نے انھیں عجمی تہذیب کے احیاء کا علمبردار قرار دیا خود راشد ہی کے لفظوں میں اس سارے قصے کی حقیقت پرانے زہریلی ہواؤں سے بھرے سونے کنویں کے سوا کچھ بھی نہیں۔ رہی یہ بات کہ راشد اقبال کی یاد دلاتا ہے تو کہنا یہ ہے کہ یہ یاد ''جہانگیری، جہاں بانی، فقط طرارۂ آہو'' کی صورت میں تو ضرور ہے، مثبت معنوں میں خال ہی ملے گی۔

اب ذرا میراجی کی طرف آتے ہیں۔ ان کے بارے میں بھی میں نے پہلے لکھا ہے کہ انھوں نے جس تہذیبی زندگی کے خدوخال واضح کیے ہیں وہ کسی تعمیری منصوبے کے تحت نہیں اور نہ ہی وہ مشرقی ہندوستانی مزاج کی بازیافت چاہتے تھے، اگرچہ راشد کے برعکس انھیں اپنے ماضی سے لگاؤ تھا اور اس سے وابستہ افسانے ان کے لیے سکون کا باعث تھے لیکن یہ سارا عمل روزنِ دیوار سے آنکھ لگا کر دور حرکت کرتے ایک سائے کو دیکھنے کے سوا کچھ بھی نہیں۔ وہ راشد کی طرح درمیان کی ساری باتوں کا ذکر تو کرتے ہیں۔ مندر، مسجد اور خدا اور بھگوان کے سنجوگ کا زمانہ تو ان کی نظروں میں ہے لیکن وہ اس کو کسی قابل نہیں سمجھتے اور بہت دور کی کوڑی لاتے ہیں۔ وہ جنگل کی تہذیب کے گھنے گرم جادو ہی کو راشد کے صحرا کی طرح اپنا سب کچھ سمجھتے ہیں لیکن وہی لاحاصلی اور انفعالیت ان کو بھی گھیرے ہوئے ہے جو راشد کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

''جنگل کی طرف میراجی کی مراجعت دراصل قدیم ہندوستان کی فضا کی طرف مراجعت ہے۔ اسی لیے میراجی کے ہاں بار بار تاریکی میں سمٹنے کا رجحان ملتا ہے جو نہ صرف جنگل کی تاریکی میں ختم ہونے کا رجحان ہے بلکہ وہ ماضی کی تاریکی میں کھو

جانے کی آرزو پر بھی دلالت کرتا ہے۔''(۹)

اپنے ماضی میں کھو جانے کی یہی ایک صورت ہے جو میراجی کو راشد سے ممتاز کرتی ہے۔ راشد کو اپنی گرم مزاجی کی بدولت یہ کھو جانا پسند نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں اپنا ماضی اور اس کا تہذیبی سرمایہ حال کی الجھنوں کے اظہار کے لیے محض ایک استعارے کا کام دیتا ہے۔ وہ اپنی اس بنیاد کو کھود دینا چاہتے ہیں حالانکہ وہ جانتے ہیں کہ نئی بنیاد کے لیے ان کے پاس کوئی مواد نہیں۔ میراجی اپنی بنیاد کو قائم رکھنا چاہتے ہیں لیکن اس سے آگے نہیں بڑھ پاتے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ اگرچہ راشد اور میراجی دونوں اپنے اپنے انداز میں مشرقی تہذیب سے وابستگی کا اظہار کرتے ہیں لیکن یہ وابستگی چونکہ اکتسابی اور محض اپنی انفرادیت کو قائم رکھنے کے لیے تھی اس لیے بڑے مفاہیم پیدا نہ کر سکی۔ اسلوبیاتی سطح پر دونوں اپنے اپنے تہذیبی دھاروں کے رنگ میں رنگے نظر آتے ہیں لیکن معنوی سطح پر ایک کھوکھلا پن نظر آتا ہے۔ وہ اس بحر میں غوطہ زن تو ہوئے ہیں لیکن واپسی پر اپنے ہمراہ کچھ بھی نہیں لا سکے۔ دونوں بہت دور تک گئے ہیں لیکن ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں کھو جانے والی مشرقی تہذیب کی بازیافت نہ کر سکے۔ وہ کر بھی نہیں سکتے تھے کیونکہ ان کے اندر تو مغرب اور مغربی تہذیب اپنی جڑیں مضبوط کر چکی تھی۔ اور وہ اس تہذیب کے سحر میں رفتہ رفتہ ڈوبتے چلے گئے۔ ڈاکٹر رشید امجد راشد کے بارے میں لکھتے ہیں:

''راشد صرف مغرب کے ادب ہی سے متاثر نہ تھے بلکہ آہستہ آہستہ مغربی کلچر کا رنگ ان کی ذات و شخصیت پر بھی گہرا ہوتا گیا اور آخر وہ مکمل طور پر مغربی اثر میں آ گئے۔''(۱۰)

اور میراجی کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

''میراجی نے اپنے اردگرد کو جدید اور روایت کے اس ملے جلے نقطۂ نظر سے دیکھا کہ اس میں بیک وقت مغربی اور مشرقی طرز ہائے احساس کی آمیزش ہو گئی۔''(۱۱)

ڈاکٹر صاحب نے میراجی کو جو گنجائش دی ہے وہ اس سے کہیں کم ہونی چاہیے تھی کیونکہ مشرقی

طرزِ احساس اول تو محض کاٹھیاوار اور گنگا جمنا تک ہی محدود نہیں اور اگر ہم ایسا فرض کر بھی لیں تو میرا جی کی شاعری میں اس کا کوئی مثبت پہلو ابھرتا دکھائی نہیں دیتا۔ مختصر لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ میرا جی اور ن م راشد کے ہاں پیروی اقبال یا اپنے عہد کی مجموعی صورتحال کے پیش نظر مشرق اور مشرقی تہذیب موضوعِ سخن تو بنتا ہے لیکن دونوں اس موضوع کے تقاضوں سے پورے طور پر عہدہ برآ نہ ہو سکے۔ مشرق ان کے ہاں ایک استعارے کی حیثیت سے تو موجود ہے لیکن یہ استعارہ محض اسلوبیاتی معاونت کی حد سے آگے نہیں بڑھ پاتا۔ اب یہ ہم پر ہے کہ ہم اسے کیا نام دیتے ہیں لیکن حقیقت اتنی واضح ہے کہ اس سے صرفِ نظر ممکن نہیں۔

حوالہ جات

۱۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، لا = راشد، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۵۹

۲۔ رشید امجد، ڈاکٹر، میرا جی شخصیت اور فن، مغربی پاکستان اور اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۲۷۸

۳۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ایضاً، ص ۲۷۹

۴۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، لا = راشد، ص ۱۰

۵۔ آفتاب احمد، ڈاکٹر، ن م راشد (شاعر اور شخص)، مکتبہ دانیال، کراچی، س ن، ص ۶۵

۶۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، لا = راشد، ص ۹۴

۷۔ ن م راشد، زندگی اک پیرہ زن، لا = انسان، المثال، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۲۸

۸۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۷۸ء، ص ۹۰۔۳۸۹

۹۔ رشید امجد، ڈاکٹر، میرا جی فن اور شخصیت، ص ۲۸۱

۱۰۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ایضاً، ص ۹۵۔۲۹۴

ڈاکٹر فہمیدہ تبسم

میرا جی اور ن م راشد کے کلام میں ''عورت'' بطور موضوع

ادب کے دو بڑے عنوانات ''نظم اور نثر'' ہیں۔ نظم یعنی شاعری سے انسان کی رغبت فطری ہے۔ ماں کی لوری سے اس کا آغاز ہوتا ہے اور دنیا سے انسان کی رخصت تک نظم کے پیرائے میں جذبات کا اظہار کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ غالباً دنیا کا پہلا ادبی مرقع شعر ہی ہے اور شاید اس پہلے شعر میں کسی عورت کے وجود کا حوالہ موجود ہو چا ہے وہ ماں ہو، بہن ہو، محبوبہ یا بیوی۔

عورت شعرائے قدیم و جدید کا ایک اہم موضوع رہی ہے۔ قلی قطب شاہ سے آج تک ہر عہد کی شاعری میں عورت ذات کے پرتو جھلکتے ہیں۔ بیسویں صدی اردو ادب کا سنہرا دور ہے۔ اس عہد نے اردو نظم کے سرمائے میں بھی بیش بہا اضافے کیے اور کئی رجحان ساز ادبی ہستیوں کو متعارف کروایا ان ہستیوں میں میرا جی اور راشد بھی شامل ہیں۔ جن کے ہاں موضوعات کی فراوانی کے ساتھ ساتھ کسی آنچل، کسی رخسار، کسی پیراہن کی رنگینی بھی بطور خاص شامل ہے۔

میرا جی اور ن م راشد ہم عصر ہونے کے باوجود اپنے شعری موضوعات کے حوالے سے بعد المشر قین رکھتے ہیں۔ ایک کا مزاج خالص ہندوستانی ہے جب کہ دوسرا عجمی روایات کے تانے بانے میں الجھا ہوا ہے دونوں کے مابین یہ اختلاف جابجا نظر آتا ہے لیکن ایک موضوع جس پر دونوں نے اپنے مخصوص انداز میں اظہار سخن کیا ہے وہ عورت ہے۔

جہاں تک عورت کے بطور موضوع میرا جی کی شاعری میں در آنے کا سوال ہے تو وہ ایک عورت ہی تھی جس نے ثناء اللہ ڈار کو میرا جی بنا دیا اور پھر ساری زندگی میرا جی ''آپے رانجھا ہوئی'' کی تفسیر بنے رہے۔ ایف سی کالج میں پڑھنے والی بنگالی لڑکی میرا سین سے ایک خاموش ملاقات

کے بعد میراجی کی جو دلی کیفیت ہوئی اس کے بارے میں انھوں نے مظہر ممتاز کو بتایا:

''کچھ دن بعد مجھ پر جنوں طاری ہو گیا۔ سوائے میراجی کے خیال اور تصور کے میں اور کسی بات میں دلچسپی محسوس نہ کرنے لگا۔ میں نے اپنا نام ثناء اللہ ڈار کے بجائے میراسین کے نام پر رکھ لیا۔''(۱)

میراجی عشق میں بری طرح ناکام رہے لیکن یک طرفہ محبت اور بے پناہ مطالعے نے میراجی کے شعری وجود کو ایک نئے اسلوب کا پیراہن دیا۔ انھیں ہر شبیہ میراسین کی شبیہ اور ہر زلف میراسین کی زلف نظر آئی۔

میراسین کے عشق میں ناکامی نے میراجی کو داخلیت پسند اور تصور پرست بنا دیا انھوں نے اپنی خیالی انجمن بسائی اور وقت کے دوگھیروں میں رقص کناں ہو گئے اگر چہ بعد ازاں انھوں نے عملی زندگی میں لوٹنے کی کوشش بھی کی لیکن تصور کی دنیا سے آزاد نہ ہو سکے۔

میراجی اپنی مخصوص نفسی کیفیات کے پیش نظر عورت سے زیادہ اس کے تصور کے اسیر ہیں۔ ان کی نجی زندگی ایک ناکام فرد کی زندگی ہے۔ شراب نوشی کی کثرت اور زمانے کی ناقدری نے انھیں خارج سے بے نیاز کر دیا تھا وہ خود اذیتی کے نفسیاتی مسئلے کا شکار ہو کر ایک محدود دائرے میں قید ہو گئے۔ ڈاکٹر رشید امجد اس حوالے سے رقم طراز ہیں:

''میراجی کو اشیا سے زیادہ ان کے تصور عزیز تھے خود میراسین بھی ایک تصور ہی ہے۔ میراسین تو صرف ایک علامت ہے مگر اس علامت کے کئی زاویے ہیں ان میں سے ہر زاویہ اپنا ایک الگ Complex رکھتا ہے اور ہر Complex کے Componots ہیں۔ میراجی نے ایک علامت کا مکمل فکری اور فنی نظام قائم کیا۔''(۲)

میراجی پر جنس زدہ ہونے کا الزام کثرت سے لگایا جاتا ہے۔ عورت ان کا خاص موضوع ہے لیکن عورت کے وجود سے محرومی نے انھیں زندگی سے بھی بےزار کر دیا، ایک المیہ یاد رکھنے کے سوا

وہ کسی منظر کو اپنی نظر کے کینوس پر زیادہ دیر ٹھہرانا پسند نہیں کرتے۔ اپنی ایک نظم میں لکھتے ہیں:

''ہر منظر، ہر انسان کی دیا اور میٹھا جادو عورت کا ایک پل کو ہمارے بس میں ہے، پل بیتا سب مٹ جائے گا، اس جھلک کو چھلکتی نظر سے دیکھ کر جی بھر لینے دو، تم اس کو ہوس کیوں کہتے ہو؟

کیا داد جو ایک لمحے کی ہو وہ داد نہیں کہلائے گی۔''(۳)

میرا جی کا فنا فی العشق ہو جانا ان کی ذات کی تکمیل کی ایک صورت تھی لیکن یہ عشق ایک خاص حد سے آگے نہیں جا سکا بلکہ خیال در خیال کی پر پیچ گھاٹیوں میں بھٹکتا رہا۔ عورت کے حوالے سے میرا جی دو عملی کا شکار رہے ایک طرف تو محض ایک جھلک دیکھ کر میرا سین سے روحانی عشق کیا دوسری طرف قحبہ خانے میں جسمانی تسکین کے ذرائع بھی تلاش کیے۔ ان کا یہ متضاد رویہ اس بات کا عکاس ہے کہ عمر بھر ایک نام سے وابستہ ہونے کے باوجود سکون کے متبادل ذرائع میرا جی کے سامنے رہے یہ ان کی فطری ضرورت تھی لیکن اعجاز احمد اس کو ہدف تنقید بناتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس کے لیے عورت کے فقط دو روپ تھے: دیوی یا فاحشہ''(۴)

درحقیقت ایسا نہیں ہے میرا جی کے ہاں ماں، بہن اور دلہن کے روپ بھی موجود ہیں، وہ عورت کو محض دیوی بنا کر نہیں پوجتے بلکہ اسے ارضی مخلوص کا درجہ دیتے ہیں، انھیں محبت کے سرچشمے عورت کے وجود سے ہی پھوٹتے نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری عورت کے وجود کی خوشبو ہے۔ اگر ان کے شاعری سے عورت کے حوالے نکال دیئے جائیں تو فقط غم دوراں کی جھلکیاں رہ جائیں گی۔ میرا جی عورت کے ہر روپ میں محبت کے متلاشی ہیں وہ خود لکھتے ہیں:

''محبت کیا ہے؟......ایک لمحہ یا ایک عمر؟

ماں کی محبت، بہن کی محبت، بیوی کی محبت، بیٹی کی محبت......''(۵)

سو جب وہ عورت کا ذکر کرتے ہیں تو محض ایک حوالے سے نہیں بلکہ عورت کے سبھی روپ ان

کی شاعری میں درآتے ہیں:

''ہنسی بہن بھائی سے مل کر

اب دکھ دور ہوئے ہیں دل کے'' (ساون)(۶)

میراجی کے کلام میں عورت کی جھلک میں جو شوخی، نزاکت، شرارت، بانکپن، نکھار اور الھڑ پن پایا جاتا ہے وہ ان کے عہد و مابعد کسی شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا، محرومی اور ناقدری کی اذیت نے ان کے اندر ایسی سوچ کو جنم دیا جس میں کسی بھرپور حسن کو سراہنے کے بجائے معصوم اداؤں والے محبوب وجود کی تمنا کا اظہار ہے۔ اپنی ایک نظم میں لکھتے ہیں:

''یہ جی چاہتا ہے کہ تم ایک ننھی سی لڑکی ہو اور ہم

تمہیں گود میں لے کے اپنی بٹھالیں،

یونہی چیخو، چلاؤ، ہنس دو، یونہی ہاتھ اٹھاؤ،

ہوا میں ہلاؤ، ہلا کر گرا دو'' (ایک تھی عورت)(۷)

میراجی ایک نارمل فرد کی طرح زندگی نہیں گزار سکے۔ اس محرومی نے انھیں اپنی ذات سے بھی بے نیاز کر دیا وہ دنیا کی نظر میں ایک تماشا بن کر رہ گئے لیکن میراجی عورت کے وجود کے قائل اور معترف رہے وہ عورت کو بقائے حیات اور تسلسل حیات کا ایک وسیلہ گردانتے ہیں۔ اپنے ایک مضمون بعنوان ''باتیں'' میں لکھتے ہیں:

''خیالی زندگی میں شاعری کرتے ہوئے ہم عورت کو غزل، نظم یا جو کچھ بھی چاہیں کہہ لیں لیکن عملی زندگی میں تو عورت مرد کے گھر میں ایک سکون کی حیثیت ہی رکھتی ہے ......اس کے ہونے سے بچے پیدا ہوتے ہیں اور نہ ہونے سے نظمیں۔''(۸)

میراجی کی زندگی میں عورت کے عدم وجود نے نظمیں تخلیق کیں یہ یقیناً عورت کا اردو شاعری پر احسان ہے لیکن تصوراتی طور پر عورت ایک توانا حوالے کے طور پر میراجی کے کلام میں موجود رہی

اگر چہ میرا جی اپنے مضامین میں بھی عورت کے موضوع پر بات کرتے ہوئے ایک ایسی عورت کی تمنا کا اظہار کرتے ہیں جو ابھی ظہور پذیر نہیں ہوئی لیکن ان کے خواب عورت کے حسن کی تجلی ہی سے منور ہیں وہ اپنی شدید اضطرابی کیفیت کا علاج عورت کو ہی قرار دیتے ہیں:

''جوانی میں ساتھی ہے جو اضطراب
نہیں کوئی اس کا علاج
مگر ایک عورت (خودنفسی)(۹)

عورت کے تصور سے توانائی کشید کرنے والے میرا جی اپنی زندگی میں آنے والی اس پہلی عورت کو نہیں بھولے جس نے انھیں ایک نئی منزل کا مسافر بنا دیا:

''تم نے مجھے قوت دے دی ہے
تم نے مجھے ہمت دے دی ہے اس دنیا میں جینے کی'' (پہلی عورت)(۱۰)

میرا جی کے کلام میں مشرقی عناصر بہت قوی ہیں۔ وہ عورت کو کلب ڈانسر یا شمع محفل کی صورت میں بیان نہیں کرتے بلکہ اگر ان کے کلام کا بغور مطالعہ کیا جائے تو عورت کا سب سے حسین روپ دلہن کی صورت میں نظر آتا ہے۔ جسے وہ ایک شمع کی صورت سہیلیوں میں گھر دیکھتے ہیں وہ ایک خواب کی صورت میں آتی ہے ایسا خواب جو محروم تعبیر ہے:

''کیوں بہن ہم نے سنا ہے کہ دلہن کی آنکھیں،
آنکھ بھر کر نہیں دیکھی جاتیں،
اور کہتی ہے بہن
میرے بھائی کو بڑا چاؤ ہے، کیوں پوچھتا ہے؟
اب تو دو چار ہی دن میں وہ تیرے گھر پر ہوگی
کس کا گھر، کس کی دلہن، کس کی بہن، کون کہے

میں کہے دیتا ہوں، میں کہتا ہوں۔ میں جانتا ہوں'' (تفاوت راہ)(۱۱)

میراجی عورت کو سراہتے ہوئے مشرق کے آئینے میں جس حسن دل فریب کا عکس ابھارتے ہیں وہ خالص مشرقیت کا نمونہ ہے اس کا تعلق اسی دھرتی سے ہے وہ دساور سے نہیں آتا نہ ہی اس کے خدوخال میں کسی دور دیس کی کوئی جھلک پائی جاتی ہے۔ وہ ایسا شوخ، شرمیلا اور الھڑ حسن ہے کہ جو:

کبھی آپ ہنسے، کبھی نین ہنسیں، کبھی نینوں کے بیچ ہنسے کجرا
کبھی سارا سندر انگ ہنسے، جب انگ ہنسے، ہنس دے گجرا (۱۲)

میراجی کے کلام میں موجود عورت ہر زاویے سے مشرقی عورت ہے بلکہ اسے خالص ہندوستانی عورت کہنا بجا ہے۔ یہ عورت ان کے ہاں اتنی رعنائیوں کے ساتھ موجود ہے کہ ان کی کئی نظموں کے نام بھی عورت سے منسوب ہیں مثلاً: دیوداسی اور پجاری، ایک عورت، اجنبی الجان عورت اور ایک تجربہ، ایک خاموش عورت سے، بیٹی وغیرہ۔

جہاں تک ن م راشد کی شاعری میں عورت کے ذکر کا تعلق ہے یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ انھوں نے بھرپور کامیاب زندگی گزاری انھیں میراجی کی طرح غم روزگار لاحق ہوا نہ ہی عورت کے وجود سے محرومی ان کا المیہ بنی، پہلی بیوی سے ذہنی ہم آہنگی کم تھی تاہم علیحدگی نہیں ہوئی جب کہ دوسری شادی فریقین میں تھوڑے بہت اختلافات کے باوجود آخری دم تک نبھی۔ راشد کے کلام میں عورت کا جو تاثر ابھرتا ہے وہ میراجی سے مختلف ہے۔ راشد کو ایک نارمل زندگی ملی وہ اعلیٰ سرکاری عہدے پر فائز رہے، غم معاش ان کے قریب نہیں بھٹکا، معاشرے میں اعلی مرتبہ حاصل رہا۔ بیرون ملک مقیم رہے، زندگی ان کے لیے ایک ٹھوس اور جاندار حقیقت تھی جس میں تصور کا شائبہ موجود نہ تھا۔

راشد کے ہاں عورت کا تصور میراجی سے مختلف ہے۔ میراجی کے ہاں تقاضا ہے جب کہ راشد کے ہاں، تسکین تقاضا'' ہے۔ راشد عورت کی قربت کے ترسے ہوئے نہیں ہیں۔ لہٰذا ان

کے ہاں عورت کا جیتا جاگتا روپ ہے محض ہیولا یا تصور نہیں۔ ن م راشد خود لکھتے ہیں:

''میری نظموں میں عورتوں کے جتنے کردار آتے ہیں وہ سب کی سب ہمارے اپنے زمانے کی عورتیں ہیں عورت کے ہیولا نہیں۔'' (۱۳)

راشد کے کلام میں نظر آنے والی عورت ہندوستانی عورت ہی نہیں بلکہ اس کا تعلق روس، وسط ایشیا، ایران اور یورپ سے بھی ہے۔ اگرچہ راشد نے اپنے نسوانی کرداروں کے بارے میں لکھا ہے:

''یہ عورتیں اس وقت کے ہندوستان کا مربوط استعارہ ہیں۔'' (۱۴)

راشد کا کلام ان کے اس قول کی نفی ہے۔ ان عورتوں کا جغرافیائی تعلق ہندوستان سے نہیں لیکن راشد کی بات سے اس لحاظ سے اتفاق ممکن ہے کہ ہندوستان اس دور میں تذلیل غلامی کا شکار تھا اور اس کی عصمت بھی ان عورتوں کی طرح پامال ہو رہی تھی۔

راشد عورت کے وجود کو سب سے بڑی پناہ گاہ تصور کرتے ہیں۔ جس کی آغوش میں کھو کر زندگی کی تلخ ساعتوں سے فرار حاصل ہو سکتا ہے۔ اپنے ایک مکتوب بحوالہ نظم ''رقص'' یکم اپریل ۱۹۴۰ء میں لکھتے ہیں:

''ہم عورت کے دامن میں پناہ لینا چاہتے ہیں جو تمام فنون کی تمثیل ہے۔ اس لیے کہ زندگی کی تلخیوں، زندگی کی کراہتوں کو ہم برداشت کرنے کی ہمت نہیں رکھتے۔ زندگی پر جھپٹ نہیں سکتے، فن اور فنون کے مجموعے عورت سے لپٹ سکتے ہیں۔ صرف لپٹ کر اپنی انتہائی آرزوؤں کی تکمیل کر سکتے ہیں۔'' (۱۵)

راشد کے کلام میں موجود عورت اول اول تو اتنی سادہ معصوم ہے کہ راشد اسے واقف الفت کرتے ہوئے بھی گھبراتے ہیں:

''سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ

میں ابھی اس کو شناسائے محبت نہ کروں
روح کو اس کی اسیر غم الفت نہ کروں
اس کو رسوا نہ کروں وقف مصیبت نہ کروں''   (۱۶)

راشدعورت کے حسن و جمال کا اساطیری حوالوں سے ذکر کرتے ہیں تو خوابوں کا ایک رنگین نگرہماری نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔مثلاً:

''دیکھتی ہے جب کبھی آنکھیں اٹھا کر تو مجھے
قافلہ بن کر گزرتے ہیں نگہ کے سامنے
مصر و ہند و نجد و ایراں کے اساطیر قدیم
کوئی شاہنشاہ تاج و تخت لٹواتا ہوا
دشت و صحرا میں کوئی آوارہ شہزادہ کہیں
سر کوئی جانباز کہساروں سے ٹکراتا ہوا
اپنی محبوبہ کی خاطر جان سے جان جاتا ہوا''

(طلسم جاوداں)(۱۷)

راشد کی زندگی محدود دائروں کی زندگی نہیں تھی بلکہ اس میں وسعت پذیری کے عناصر نمایاں تھے۔یہی وسعت اور خارجیت ان کے کلام میں بھی موجود ہے وہ عورت کو وسیع کینوس پر ایک بھرپور پس منظر کے ساتھ نمایاں کرتے ہیں،میراجی کے برعکس راشد کے ہاں عورت اپنی تمام تر حشر سامانیوں کے ساتھ راشد کے سامنے موجود ہے جس کا لمس راشد کی شاعری میں خاص اہمیت کا حامل ہے:

''تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس
جس سے میرا جسم طوفانوں کی جولاں گاہ ہے
جس سے میری زندگی، میرا عمل گمراہ ہے

میری ذات اور میرے شعر افسانہ ہیں''

(ہونٹوں کالمس)(۱۸)

راشد اپنے کلام میں وفا پرستی کا اعلان تو کرتے ہیں لیکن وفا پرستی ان کا شعار نہیں اس کا اظہار ان کی نظم ''حیلہ ساز'' سے ہوتا ہے۔ راشد افلاطونی عشق کے قائل نہیں۔ اس کے نزدیک محبت قرب اور وصال کا نام ہے۔ وہ محبوب کی سادہ پرستش کو نہیں مانتے:

''اور تیری سادہ پرستش کی بجائے

مرتا ہوں تیری ہم آغوشی کی لذت کے لیے''(۱۸)

راشد میراجی کی طرح داخلیت پسند نہیں ہیں بلکہ ان کے موضوعات شعر کو خارجی عوامل نے بہت حد تک متاثر کیا ہے وہ حسین فرنگی عورتوں سے عشق بھی کرتے ہیں اور نفرت بھی، جب انھیں غلامی کی زنجیر میں لرزش نظر آتی ہے تو وہ اپنی قوم سے کہتے ہیں:

''حجلۂ سیمیں سے تو بھی پیلۂ ریشم نکل

وہ حسیں اور دور افتادہ فرنگی عورتیں

تو نے جن کے حسن روز افزوں کی زینت کے لیے

سالہا بے دست و پا ہو کر بنے ہیں تار ہائے سیم وزر

ان کے مردوں کے لیے بھی آج ایک سنگین جال

ہو سکے تو اپنے پیکر سے نکال''(۱۹)

اس بند میں پیلۂ ریشم کی اصطلاح قوم کے معنوں میں علامتی طور پر بیان کی گئی ہے۔ راشد کے ہاں عورت سے محبت بھی ان کی زندگی کی طرح سہ نیم ہے انھیں کئی محبوباؤں سے عشق ہے:

''عشق میں کچھ سوز ہے، کچھ دل لگی، کچھ انتقام، عاشقی میری سہ نیم''(۲۰)

راشد کے کلام میں عورت کے زیادہ تر روپ غیر ملکی ہیں جو زندگی سے بھرپور اور پرکار ہیں۔

ان کے ہاں عورت کی جو تصویر موجود ہے وہ ایک نہایت حسین وجمیل عورت ہے جس کی آنکھیں، جس کی ساق سیمیں، گل تازہ جیسے پاؤں کی عظیم مصور کی تخلیق معلوم ہوتے ہیں لیکن اس بت کافر کی قربت میں اچانک راشد کا جذبہ انتقام بیدار ہو جاتا ہے:

''اس کا چہرہ اس کے خدوخال یاد آتے نہیں
ایک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ''ہونٹوں'' نے لیا تھا رات بھر
جس سے ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام''(۲۱)

راشد کی تصنیف لا = انسان میں عورت کا جو اولین خوب صورت نقش ابھرتا ہے وہ ''جہاں زاد'' ہے۔ ''حسن کوزہ گر'' راشد کی لازوال نظم ہے جس میں حسن وعشق کی اساطیری روایات ملتی ہے۔ اس نظم میں جسمانی محبت بھی اتنی تقدیس اور حزن کی ملی جلی کیفیت میں رندھی ہوئی ہے کہ عورت حسن جہاں افروز کی ایک تابندہ اور باوقار علامت بن کر ابھرتی ہے۔ اس کا حسن فن کے بہتے دھارے کی ضمانت ہے۔ اس کا فراق ہنر کدے کی ویرانی کا سبب ہے:

''تو ناداں تھی لیکن تجھے یہ خبر تھی کہ
میں نے حسن کوزہ گر نے
تری قاف سی افق تاب آنکھوں
میں دیکھی ہے وہ تابنا کی
کہ جس سے مرے جسم وجاں
ابر و مہتاب کی
رہگزر بن گئے تھے''(۲۲)

راشد کے ہاں عورت جہاں فن اور فنکار کی زندگی کے لیے لازم حیثیت سے سامنے آتی ہے وہیں راشد عورت کا ذکر ایسی الجھن کے طور پر کرتے ہیں جسے کوئی حل نہیں کر سکا۔

''کہ تیرے جیسی عورتیں جہاں زاد،
ایسی الجھنیں ہیں
جن کو آج تک کوئی نسہں جلھ سکا
جو میں کہوں کہ میں ''سلجھ'' سکا تو سر بسر
فریب اپنے آپ سے
کہ عورتوں کی ساخت ہے وہ طنز اپنے آپ پر
جواب جس کا ہم نہیں۔''(۲۴)

راشد کی شاعری میں ''عورت'' کا زیادہ ذکر لذت کے ایک حوالے کے طور پر ہے، وہ اگر اس سطح سے اوپر اٹھتی ہوئی نظر آتی ہے تو ''حسن کوزہ گر'' کی ''جہاں زاد'' کے طور پر، جہاں وہ زمان و مکاں سے بے نیاز فن اور فن کار کی ذات کا اہم عنصر بن کر ابھری ہے اور ہر دور میں موجود ہے۔

راشد کی نظموں میں عورت بطور استعارہ بھی موجود ہے مثلاً: ''حسن کوزہ گر'' کی ''سوختہ بخت''، ''زندگی ایک پیرہ زن'' اور ''آرزو راہبہ ہے'' راشد نے مسز سالا مانکا کی جسمانی تصویر کشی بھی خوب کی ہے۔

میراجی اور راشد دونوں کے ہاں عورت ایک بھرپور اور اہم موضوع کے طور پر موجود ہے لیکن عورت کے جو مختلف روپ اور ان سے وابستہ محبت میراجی کے ہاں ملتی ہے وہ راشد کے کلام میں اتنی شدت سے موجود نہیں ہے۔ میراجی جس ''وجود'' سے عمر بھر محروم رہے اسے موضوع سخن بنا کر امر کر دیا اس کے برعکس راشد کے ہاں احساس محرومی نہیں ہے لہٰذا وہ عورت کے وجود کے ایک یہ پہلو سے رغبت کا اظہار کرتے رہے تاہم عورت کے جمال کے کئی رنگ ان کے ہاں نمایاں ہیں۔ راشد کا

محیط بصارت یا Vision میراجی کی نسبت زیادہ وسیع ہے اس کی بابت ڈاکٹر وزیر آغا رقم طراز ہیں:

''یہ بات بھی مدنظر رہنی چاہیے کہ میراجی ۳۷ برس کی عمر میں فوت ہو گئے تھے اور راشد ۶۵ برس تک زندہ رہے۔ اس لیے میراجی کے ہاں عمر کے آخری ایام میں جو گہرائی اور وسعت پیدا ہونے لگی تھی وہ پوری طرح وجود میں نہ آسکی مگر راشد کو قدرت نے نسبتاً دیر تک زندہ رکھا اور وہ خیال کی بلندیوں کو زیر پالانے میں کامیاب ہو گئے۔''(۲۵)

میراجی کی عورت ایک خالص مشرقی عورت ہے جب کہ راشد کی عورتوں میں ہندی، روسی، ایرانی اور یورپی عورتوں کے تذکرے ہیں۔ ''ماورا'' اور ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں عورتوں کا ذکر زیادہ ہے۔ جب کہ ''لا = انسان'' اور ''گماں کا ممکن'' میں عورت کے وجود کا طلسم ٹوٹتا نظر آتا ہے۔ لیکن وہ منظر سے مکمل طور پر باہر بھی نہیں ہے۔ مثلاً ''ابولہب کی شادی'' کی زہرناک عورت اور حسن کوزہ گر کی ''جہاں زاد'' راشد اور میراجی دونوں فرار کے شاعر ہیں ایک نے عورت کے تصور میں پناہ لی اور دوسرے نے عورت کے حقیقی وجود سے پناہ لے کر درخواست کی کہ ''اے میری ہم رقص تھام لے مجھ کو''

میراجی عہد شباب میں دنیا سے رخصت ہوئے اس لیے آخری عہد تک عورت ان کے لیے ایک دل پسند موضوع رہی جب کہ راشد کے ہاں آخر آخر عورت سے لاتعلقی کا رویہ ملتا ہے۔ بلکہ عہد پیری میں ایک نوعمر عورت کا یہ طعنہ بھی وہ یاد رکھتے ہیں:

''مجھے ایک نورس کلی نے یہ طعنہ دیا تھا:

تیری عمر کا یہ تقاضا ہے

تو ایسے پھولوں کا بھنورا ہے

جن میں وہ چار دن کی مہک رہ گئی ہو۔'' (بابِ گریزاں)(۲۶)

راشد کے ہاں عورت کی خوابیدہ آرزوؤں کی انگڑائی کی جو تصویر کشی ہے اور جس طرح کے

خوب صورت اور منفرد استعارات انھوں نے استعمال کیے ہیں وہ بے مثل ہیں:

''آرزوئیں تیرے سینے کے کہستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں'' (۲۷)

راشد کے ہاں بھی فراوانی کے باوجود آسودگی کی کیفیت کم ہی ابھرتی ہے۔ وہ رقص کی شب ملاقات کے بعد دامن زیست سے تو وابستہ رہتے ہیں لیکن تشنگی برقرار رہتی ہے۔ راشد کی اس کیفیت کے بارے میں ڈاکٹر آفتاب احمد لکھتے ہیں:

''راشد کی رومانی نظموں میں ایک ایسے انسان کی تصویر ابھرتی ہے جو اس جذبہ سے محروم ہے اسے محبت کا سوز و ساز میسر ہے نہ اس کی طمانیت اور آسودگی۔'' (۲۸)

میراجی اور راشد کے کلام میں عورتیں اور جنس کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

''جنس اور عورت کے بارے میں میراجی کا یہ رویہ حقیقت کے مروج تصور سے گریز کا ہے جسے ایک حوالے سے باغیانہ رویہ بھی کہا جا سکتا ہے لیکن راشد کی بغاوت میں داخلی عنصر بھی شامل ہے ان کی داخلیت پسندی انھیں ایک روحانی کرب اور تنہائی کے آشوب میں مبتلا کر دیتی ہے۔''

میراجی کے ہاں عورت محرومی کی واضح علامت ہے جب کہ راشد کے ہاں نا آسودگی کی خفتہ علامت کے طور پر موجود ہے۔ اردو نظم کے ان دونوں بڑے شاعروں کا کلام وجود زن سے خالی نہیں ہے۔ تاہم یہ حقیقت واضح ہے کہ عورت جتنی شدت سے میراجی کے کلام میں جھلکتی ہے اتنی شدت راشد کے ہاں موجود نہیں ہے۔ راشد کے احساس غلامی نے انھیں سیاسی ڈگر کی طرف موڑ دیا تھا جب کہ میراجی سیاست دوراں سے بے نیاز رہے اور زندگی بھر ''میرا میرا پکاروں میں بن میں'' کی تفسیر بنے رہے۔

حوالہ جات

۱۔ بحوالہ رشید امجد، ڈاکٹر، میرا جی۔ شخصیت اور فن، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۲۹
۲۔ ایضاً، ص ۱۵۴
۳۔ میرا جی: کلیات میرا جی، مرتبہ جمیل جالبی، ڈاکٹر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶ء، ص ۱۱
۴۔ اعجاز احمد، میرا جی۔ ذات کا افسانہ، مشمولہ میرا جی۔ ایک مطالعہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۰ء، ص ۱۹۹
۵۔ میرا جی: کتاب پریشان، مشمولہ میرا جی ایک مطالعہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۰ء، ص ۵۳۲
۶۔ میرا جی: کلیات میرا جی، ص ۱۳۷
۷۔ میرا جی: کلیات میرا جی، ص ۱۶۵
۸۔ ایضاً، ص ۶۵۸
۹۔ ایضاً، ص ۴۴۹
۱۰۔ ایضاً، ص ۵۰۸
۱۱۔ ایضاً، ص ۱۴۹
۱۲۔ ایضاً، ص ۶۰
۱۳۔ سعید احمد، ن م راشد کے نسوانی کردار، مشمولہ ''دریافت''، مجلّہ نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء، ص ۳۸۸
۱۴۔ بحوالہ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ن م راشد، ایک مطالعہ، مکتبہ اسلوب کراچی، ۱۹۸۶ء، ص ۴۹
۱۵۔ ن م راشد ''ماورا'' مشمولہ کلیات راشد، ماورا پبلشرز بہاولپور روڈ، لاہور، س ن، ص ۱۷
۱۶۔ ن م راشد، کلیات راشد، ص ۶۲ تا ۶۳
۱۷۔ ایضاً، ص ۹۲
۱۸۔ ایضاً، ص ۱۴۴
۱۹۔ ایضاً، ص ۱۷۸
۲۰۔ ایضاً، ص ۱۰۸
۲۱۔ ن م راشد ایران میں اجنبی ا، کلیات راشد، ص ۲۳۴

۲۲۔ ایضاً،ص۲۵۵

۲۳۔ ایضاً،ص۴۹۰

۲۴۔ وزیرآغا،ڈاکٹر،ن م راشد،مشمولہ ن م راشد ایک مطالعہ

۲۵۔ ایران میں اجنبی،کلیات راشد،ص۱۱۵

۲۶۔ ماورا کلیات راشد،ص۱۰۴

۲۷۔ آفتاب احمد،ڈاکٹر ن م راشد۔شخص اور شاعر،مکتبہ دانیال،کراچی،۱۹۹۵ء،ص۲۷

۲۸۔ رشید امجد،ڈاکٹر،میراجی شخصیت اور فن،ص۲۸۶

''سمندر کا بلاوا'': تجزیاتی مطالعہ

میں نے تجزیاتی مطالعہ کے لیے میراجی کی مندرجہ بالا نظم ''سمندر کا بلاوا'' منتخب کی ہے۔ انتخاب کی ایک وجہ تو زیرِ سطح ہے اور اس اس کو ذوق نظر سے منسلک کیا جاسکتا ہے یعنی یہ کہ مجھے جمالیاتی تسکین ملی ہے۔ انتخاب کی دوسری وجہ یہ ہے کہ میراجی کی یہ نظم اکہری نہیں بلکہ دوہری تہری کیفیات کی حامل ہے۔ اس میں ماں اور بیٹے کے رشتے کو ایک انوکھے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے جو انتہائی جاذبِ نظر ہے۔ تیسری وجہ یہ ہے کہ یہ نظم اردو کی بہترین نظموں میں شمار ہوتی ہے اور اس کے مطالعے سے جدید اردو نظم کی جہت اور مزاج کے بارے میں وافر معلومات حاصل ہوسکتی ہیں۔

اس نظم کا پس منظر یہ ہے کہ میراجی نے اپنا آبائی وطن یعنی لاہور چھوڑ دیا تھا، کچھ عرصہ تو وہ دیارِ غیر میں پھرتا رہا۔ بالآخر بمبئی میں قیام پذیر ہوا، مگر اس کی ماں لاہور ہی میں رہ گئی۔ میراجی کو اپنی ماں سے اور ماں کو میراجی سے بہت پیار تھا۔ مگر میراجی اپنی لااُبالی طبیعت اور بے راہروی کی زندگی کے ہاتھوں اس قدر مجبور ہوا کہ ایک طویل عرصہ تک بمبئی کی گلیوں اور بازاروں میں آوارہ اور بے حال پھرتے ہوئے اسے ماں کو خط لکھنے کی توفیق تک نہ ہوسکی۔ ماں کے لیے یہ دوری اور مفارقت ناقابل برداشت تھی۔ چنانچہ اس نے میراجی کو ایک محبت آمیز خط لکھا جس میں یہ شکایت کی گئی تھی کہ اس نے اپنی ماں کو بھلا دیا ہے اور اسے اپنی خیریت کی اطلاع تک نہیں دے رہا۔

''میرے پیارے بچے!
مجھے تم سے کتنی محبت ہے

دیکھو اگر یوں ہوا تو برا مجھ سے بڑھ کر نہ کوئی ہوگا''

یہ الفاظ ماں کی طرف سے دھمکی نہیں بلکہ شکایت کو اجاگر کرتے ہیں۔ ماں انتہائی محبت میں میراجی سے کہہ رہی ہے کہ اگر اس نے بے اعتنائی کی یہی روش قائم رکھی تو ماں اس سے روٹھ جائے گی۔اس خط نے میراجی پر جو گہرے اثرات مرتب کیے ان کا اندازہ ''خدایا! خدایا'' کے ان الفاظ سے ہوسکتا ہے جو میراجی نے مندرجہ بالا مصرعوں کے فوراً بعد لکھے۔ یوں لگتا ہے جیسے میراجی سخت احساس ندامت میں مبتلا ہو اور ایک تیز کٹار اس کے سینے کے اندر پھرتی ہوئی اسے محسوس ہوئی۔تب اس کے اندر سے ماں کا ایک انوکھا روپ برآمد ہوا اور اسے محسوس ہوا کہ وہ تو اپنی ماں سے کبھی جدا نہیں تھا۔ بھلا قطرہ کبھی سمندر سے الگ ہوسکتا ہے؟۔چنانچہ میراجی کے لیے ماں کا بلاوا ''سمندر کا بلاوا'' بن گیا اور اس نے ماں کو سمندر کے روپ میں دیکھ کر ایک ایک عجیب سی مسرت محسوس کی۔ ویسے سمندر ماں کی طرح اپنے بطون ہی سے زندگی کو جنم دیتا آیا ہے۔اس لیے ماں کو سمندر سے تشبیہ دینا انتہائی معنی خیز بات ہے۔اس زاویے سے دیکھیں تو نظم کا عنوان ''سمندر کا بلاوا'' انتہائی موزوں اور خیال انگیز ہے۔

نظم کی ابتدا ایک سرگوشی سے ہوتی ہے۔ یہ سرگوشی ماں کا بلاوا ہے، یعنی ماں اپنے بیٹے کو صدا دے رہی ہے۔ میراجی کہتا ہے کہ صدائیں تو ہمیشہ سے آتی رہی ہیں۔ یہ شئے انسان کو اپنی طرف بلاتی ہے، مگر اس انوکھی صدا نے تمام دوسری صداؤں کو گنگ کر دیا ہے۔اس صدا میں ایک ایسی انوکھی کشش ہے کہ اب زندگی کے باقی لوازم شاعر کے لیے بے معنی ہو کر رہ گئے ہیں اور یہ اس صدا کا کرشمہ ہے کہ میراجی دیارِ غیر کی کرب ناک تنہائی میں گرفتار یکا یک ایک الٹی زقند بھرتا ہے اور واپس اپنی ماں کی گود میں چلا جاتا ہے۔ ''فقط کان سنتے چلے جا رہے ہیں'' کے بعد نظم کے تینوں بند ماں کی دنیا ہی سے منسلک ہیں اور اسی کی خوبصورتی، سکون اور شہد آگیں کیفیات کو اجاگر کرتے ہیں۔

پہلے بند میں میراجی کو اپنی ماں ایک گلستان کی طرح نظر آتی ہے جس میں ہوا لہلہاتی ہے،

کلیاں چٹکتی ہیں، پھول کھلتے ہیں۔ پھر وہ زمین پر گر کر ایک فرشِ مخمل بناتے ہیں۔ اور اس فرشِ مخمل پر آرزوؤں کی پریاں رقص کرتی ہیں۔ بچپن کی زندگی سے پریوں کی کہانیوں کا جو گہرا تعلق ہے وہ اس بند میں بڑی خوبصورتی سے اجاگر ہوا ہے۔ ویسے بھی ماں اپنے بچوں کو پریوں کی کہانیاں سناتی ہے اس لیے کچھ عجیب نہیں کہ جب میرا جی نے ماں کی دنیا کی طرف مراجعت کی تو بچپن کے ''جامِ جہاں نما'' میں جو پہلی تصویر ابھری وہ رقص کرتی ہوئی پریوں ہی کی تھی۔

دوسرے بند میں میرا جی نے ماں کو ایک خاموش پربت کے روپ میں دیکھا ہے۔ ایک پربت جو سکون، طمانیت، وقار اور محبت کا گہوارہ ہے۔ اس پربت کے دامن سے پھوٹنے والا چشمہ خود میرا جی ہے۔ یہ میرا جی کی زندگی کے اس دور کی کہانی ہے جب وہ بچپن میں سرحد کو عبور کر کے لڑکپن میں داخل ہوا تھا اور ایک ذوقِ تجسس اسے چٹانوں کے پار کی دنیا دریافت کرنے پر اکساتا رہا تھا:

''کبھی کوئی چشمہ ابلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار کیا ہے''؟

مگر اب شاعر اس آوارہ لڑکے کی ہمراہی میں چٹانوں کے پار جانے کا متمنی نہیں۔ گویا میرا جی اپنی ذہنی اور جذباتی مراجعت کے دوران ایک طرح سے اپنی آوارگی کے میلان کی مذامت کر رہا ہے۔ چنانچہ وہ کہتا ہے:

''مگر مجھ کو پربت کا دامن ہی کافی ہے، دامن میں وادی ہے
وادی میں ندی ہے، ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے''

آپ دیکھیے کہ آوارہ خرامی کی آرزو کو ختم کرنے کے لیے شاعر کس طرح سمٹا ہے کہ پہلے وہ پربت کے دامن میں اترا ہے، دامن سے وادی میں آیا ہے، وادی سے ندی میں گیا ہے اور پھر ندی میں بہتی ہوئی ناؤ میں چھپ گیا ہے۔ بلاشبہ یہ ناؤ ماں کی گود کے سوا اور کچھ نہیں۔ مگر یہ گود بجائے خود ایک جامِ جہاں نما بھی ہے جس میں شاعر نے اپنے لڑکپن کے پورے دور دیکھ لیا ہے۔

نظم کے تیسرے بند میں میرا جی کو اپنی زندگی کا وہ دور دکھائی دیتا ہے جس میں وہ ایک مسافر کی طرح ان خشک بے برگ وصحراؤں میں چلا گیا تھا جہاں بگولے تند بھوتوں کا عکسِ مجسم بنے تھے۔ مگر شاعر کہتا ہے کہ اس دور میں بھی اس کی نگاہیں سدا پیڑوں کے ایک جھرمٹ پر ہی مرکوز ہیں۔ گویا اس بند میں ماں سرسبز وثمر دار پیڑوں کے ایک جھڑمٹ کے روپ ہی میں ابھری ہے۔

تو یہ ہے ماں کے خط کے جواب میں میرا جی کے احساسات کی ایک جھلک۔ وہ ایک احساسی مراجعت کے بعد اپنی زندگی کی جو تین تصویریں پیش کرتا ہے وہ اس پر دال ہیں کہ میرا جی تو کبھی اپنی ماں سے جدا ہوا ہی نہیں تھا۔ ماں کیسے کہتی ہے کہ وہ اسے بھول گیا ہے۔

آخری بند میں مراجعت کا عمل ختم تو ہو جاتا ہے۔ شاعر کی آنکھوں کے سامنے اپنی زندگی کی جو تین تصویریں ابھری تھیں، مٹ جاتی ہیں۔ گویا باصرہ کا عمل دخل ختم ہو جاتا ہے اور سماعت ایک بار پھر بصارت کی جگہ لے لیتی ہے۔ اب پھر ماں کی آواز ہے کہ چاروں طرف سے شاعر پر یلغار کر رہی ہے:

''میرے پیارے بچے!

میرے پیارے بچے!!''

مگر اب شاعر سنبھل چکا ہے۔ آواز نے اسے جو خواب دکھایا تھا اس سے پوری حقیقت اس پر آئینہ ہو گئی ہے۔ اب شاعر کو احساسِ ندامت کے کچوکے محسوس نہیں ہو رہے۔ کیونکہ وہ جانتا ہے کہ وہ سدا سے ماں کے آئینہ ہی میں خود کو دیکھ رہا ہے۔ چنانچہ وہ برملا کہہ اٹھتا ہے:

''بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ شائد تھکے گا

تو پھر یہ ندا آئینہ ہے فقط میں تھکا ہوں کسی کو بلاتے بلاتے''

گویا شاعر یہ کہنا چاہتا ہے کہ ماں نے اسے صدا نہیں دی جو خود میرا جی نے اپنی ماں کو بلایا، اسے یا کیا ہے، ماں تو فقط آئینہ ہے، گنبد ہے اس میں عکس اور آواز، دونوں میرا جی کے اپنے ہیں۔

شائد ہی کسی نظم میں ماں اور بیٹے کے رشتے کو اتنی خوبصورتی اور تہہ داری سے پیش کیا گیا ہو جتنا میرا جی مندرجہ بالا نظم میں، دلچسپ بات یہ ہے کہ اس نظم کے لکھنے کے کچھ ہی عرصہ بعد خودِ میرا جی ۳۷ برس کی عمر میں اس جہانِ فانی سے کوچ کر گیا۔ اس زاویے سے دیکھیے تو ماں کا بلاوموت کا بلاوا بھی تھا۔

میرا جی کی اس نظم میں امیجری بالکل تازہ ہے۔ مصرعوں کا مدوجزر شاعر کے جذبات کے مدوجزر کے عین مطابق ہے۔ کہیں کوئی کلیشے استعمال نہیں ہوا اور نہ ہی ترقی پسندوں کی طرح کوئی نعرہ لگایا گیا ہے۔ نہ ہی کومٹ منٹ کی باتیں کی گئی ہیں۔ نظم میں بلا کی روانی اور نغمگی ہے اور قاری کو یوں لگتا ہے جیسے شاعر اس کی انگلی پکڑے کائنات کی کوکھ میں اترتا چلا جا رہا ہے۔

''سمندر کا بلاوا'': ساختیاتی مطالعہ

''سمندر کا بلاوا'' اپنے معانی کی گہرائی اور ہیئت کے انوکھے پن کی وجہ سے اردو کی اہم جدید نظموں میں شمار ہوتی ہے۔ اسے جدید نظم کا 'پروٹو ٹائپ' بھی قرار دیا جا سکتا ہے کہ اس میں تجربے کی ترسیل کے لیے جو اسلوبی وضع اختیار کی گئی اور جو تکنیک برتی گئی ہے، اسے اردو نظم نے عام طور پر قبول کیا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ یہ وضع اور تکنیک میراجی کی اختراع نہیں تھی، اسے انھوں نے مغرب سے مستعار لیا تھا۔ یہ دوسری بات ہے کہ جس ہنرمندی سے انھوں نے مغربی نظم کی ہیئت کو برتا، کم لوگوں کو اس کی توفیق ہوئی۔ اس نظم کو ساختیاتی مطالعے کی غرض سے منتخب کرنے کی وجہ یہ ہے کہ 'پروٹو ٹائپ' ہونے کی وجہ سے اس کا ساختیاتی مطالعہ دیگر (اسی وضع کی) اردو نظموں کے لیے نمونہ ثابت ہو سکتا ہے۔

یہ بات اولاً نشانِ خاطر رہے کہ کسی متن کا ساختیاتی مطالعہ واحد تنقیدی مطالعہ نہیں ہو سکتا۔ ادبی متن کی تفہیم، تعبیر اور تجزیے کے متعدد حربے ہیں۔ ساختیات انھی میں سے ایک حربہ ہے۔ تاہم ہر تنقیدی حربے کی اپنی افادیت (اور اپنے مضمرات بھی ہے۔ اور یہ افادیت کسی تنقیدی نظریے اور حربے کے عملی اطلاق کے نتیجے میں سامنے آتی ہے۔(۱)

نظم کے با قاعدہ تجزیے کی طرف بڑھنے سے پہلے نظم کی مختصر نثری تلخیص مناسب ہوگی۔ اس ضمن میں یہ چند نکات اہم ہیں:

☆ 'میں (نظم کا متکلم) نے کئی صدائیں سنی ہیں۔ بعض ایک پل کی تھیں، بعض ایک عرصے کو محیط تھیں، مگر اب انوکھی ندا آ رہی ہے۔

☆ 'انوکھی ندا' ماقبل کی تمام صداؤں سے مختلف ہے۔صدائیں عمومی تھیں تو ندا غیر عمومی ہے۔

☆ صدا حیاتِ دوروزہ کو ابد سے ملاتی تھی، مگر ندا سب صداؤں کو مٹانے پر تلی ہے۔

☆ صدا زندگی اور ندا موت کی پیام بر ہے۔

☆ صدا کا چہرہ تھا، کبھی سسکی کبھی تبسم اور کبھی فقط تیوری تھی۔مگر ندا کا کوئی چہرہ نہیں۔صدا کو دیکھا جا سکتا تھا مگر ندا کو فقط سنا جا سکتا ہے۔

☆ تاہم ندا متکلم کی متخیّلہ میں بعض مناظر ابھارتی ہے۔

☆ گلستان، پربت اور صحرا کی تمثالیں 'ندا' سے متحرک ہوتی ہیں اور ندا کا آئینہ ہیں۔

☆ آئینہ علامت ہے۔

☆ ندا باہر سے نہیں، متکلم کے اندر سے آ رہی ہے۔

☆ اندر سمندر ہے اس لیے یہ بلاوا کہیں اور سے نہیں (اندر سے) سمندر سے آ رہا ہے۔ ہر شے سمندر سے آئی اور سمندر میں جا کر ملے گی۔

یہ چند نکات بہ ظاہر نظم کی پوری کہانی بیان کرتے ہیں، اور نظم کے مفہوم کی بڑی حد تک وضاحت بھی کرتے ہیں، مگر اصلاً یہ مختلف النوع اجزا ہیں، جن کے باہمی تعامل سے نظم کی متنی ساخت تشکیل پاتی ہے۔ساختیاتی تنقید اسی ساخت (یا شعریات) تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ساخت/شعریت کی وجہ سے ہی کوئی تحریر بہ طور متن قائم ہوتی ہے۔اور متن جن معانی کا حامل ہوتا ہے، ان کی تشکیل اور حد بندی یہی ساخت کرتی ہے۔ ہر ساخت ضابطوں (کوڈز) اور رسومیات (کنونشنز) کا مجموعہ ہوتی ہے۔اس طرح ساختیاتی مطالعہ ضابطوں اور رسومیات کو دریافت کرتا ہے۔

'سمندر کا بلاوا' کی ساخت جن کوڈز سے مرتب ہوئی ہے، انھیں شعریاتی، علامتی، تفکیری کوڈز اور بیانیاتی کنونشن کا نام دیا جا سکتا ہے۔(۲) یہ تمام ضابطے ایک دوسرے سے مربوط بھی

ہیں اور ایک دوسرے کے ہم قرین (OVERLAP) بھی۔ یعنی ایک کی خصوصیات کا ٹکراؤ دوسرے کی خصوصیات سے ہوتا ہے۔ تاہم ہر کوڈ نظم کی ساخت کی تشکیل میں جداگانہ کردار رکھتا ہے اور یہ بات ہے کہ یہ 'کردار' پوری ساخت کے تناظر میں قابلِ فہم ہے۔

شعریاتی کوڈ

اس سے مراد وہ ضابطہ ہے، جس کے تحت نظم کی ہیئتی تعمیر ہوئی ہے۔ اسی کی رُو سے نظم نے مخصوص آہنگ اختیار کیا اور مخصوص لفظیاتی نظام کا انتخاب کیا ہے۔ اسے وہ تصورِ شعر بھی قرار دیا جا سکتا ہے، جو اس نظمیہ متن کی تہ میں کارفرما ہے۔ شعریاتی کوڈ یا تصورِ شعر ایک زاویے سے شاعر کا اختیاری معاملہ ہوتا ہے اور دوسرے زاویے سے یہ شاعر کو بے اختیار بھی بناتا ہے۔ ادبی سماج میں، ایک ہی وقت میں کئی شعریاتی کوڈز موجود اور مروّج ہوتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب شاعر کا اختیاری معاملہ ہے، منتخب شعریاتی کوڈ میں جزوی تبدیلی کا اختیار بھی شاعر رکھتا ہے۔ مگر اس سے آگے شاعر ''بے بس'' ہو جاتا ہے۔ شعریاتی کوڈ ماورائی حد بندیاں قائم کرتا ہے۔ شاعر انھی کے اندر خواب دیکھ سکتا ہے۔ اسے اشیا و مظاہر اسی طرح دکھائی دیتے ہیں اور اتنے ہی دکھائی دیتے ہیں، جیسے اور جتنے شعریاتی کوڈ کی حد بندیاں دکھانے کی اجازت دیتی ہیں۔

زیرِ تجزیہ نظم کا شعریاتی کوڈ اپنی اصل میں جدید، یورپی ہے۔ جدید شعریاتی کوڈ کی اہم ترین خصوصیت لفظ کے معنیاتی ابعاد کی جستجو ہے۔ کلاسیکی شعریات لفظ کی معنوی بُعد کے مقرر، مستحکم اور طے شدہ ہونے میں یقین رکھتی تھی، مگر جدید شعریات (جو کلاسیکی شعریات کا ردِ عمل ہے) کے پیدا ہونے اور اسے جمالیاتی قدر کا درجہ ملنے کا باعث یہی ہے۔ 'سمندر کا بلاوا' میں بھی ابہام موجود ہے۔ سمندر، ندا، صدا، گلستاں، صحرا، پربت، آئینہ...... یہ تمام الفاظ اپنے عمومی مفاہیم سے ہٹ کر نئے تناظر میں استعمال ہوئے ہیں۔ کلاسیکی شعریاتی کوڈ میں لفظ کو مروجہ اور مانوس تناظر میں برتا

جاتا تھا۔لفظ کے روایتی مفہوم کو قائم رکھا جاتا تھا۔اگر کہیں جدّت کا تھوڑا بہت مظاہرہ ہوتا بھی تھا تو وہ ''روایتی مفہوم'' کے دائرے کے اندر ہوتا تھا۔مگر جدید شعریات روایتی مفہوم کے دائرے کو توڑتی ہے اور نیا،منفرد اور نامانوس تناظر تشکیل دیتی ہے۔اس سے ایک طرف متن کی تفہیم میں کچھ دشواری پیدا ہوتی ہے تو دوسری طرف متن قاری کی فعال شرکت کا امکان ابھارتا ہے۔سمندر کا بلاوا میں یہ دونوں صورتیں موجود ہیں۔

علامتی کوڈ

علامتی کوڈ شعریاتی کوڈ کی توسیع ہے۔شعریاتی کوڈ لفظ کے محل استعمال کے'' کیسے'' کا جواب دیتا ہے، جب کہ علامتی کوڈ'' کیوں کر'' کی وضاحت کرتا ہے۔ یہ کوڈ اس ''سپیس'' کی تعمیر کرنے میں بھی مدد دیتا ہے، جو نظم میں بعض لفظوں کے غیر روایتی انداز میں استعمال ہونے کی وجہ سے پیدا ہو جاتی ہے۔

اس نظم میں غیر روایتی انداز میں استعمال ہونے والے بعض لفظ تمثال کی صورت، بعض استعارے اور کچھ علامت کے درجے کو پہنچ گئے ہیں۔ پہلے تمثالوں کو لیجیے۔نظم میں گلستان، پربت، اور صحرا کی بصری تمثالیں آئی ہیں۔پہلی دو تمثالیں ''محاکاتی'' بھی ہیں۔یعنی ان میں گلستاں اور پربت کے مناظر کو جزیات کے ساتھ مصور کیا گیا ہے۔تاہم جزیات کو پیش کرتے ہوئے یہ اہتمام ضرور کیا گیا ہے کہ وہ آرائشی نہ بن جائیں۔انھیں نظم میں پیش ہونے والے بنیادی تجربے سے مربوط رکھا گیا ہے۔مگر یہ ربط ''صنوبر باغ میں آزاد بھی ہے، پابہ گل بھی'' کی صورت ہے۔یعنی گلستاں اور پربت کی تمثالیں تفصیلی اور 'محاکاتی' ہونے کے سبب نظم کا حصہ ہوتے ہوئے نظم میں ذیلی متن (SUB-TEXT) کا درجہ اختیار کر گئی ہیں۔گلستاں کی تمثال ہی کو لیجیے:

یہ ایک گلستاں ہے......ہوا لہلہاتی ہے،کلیاں چٹکتی ہیں

غنچے مہکتے ہیں اور پھول کھلتے ہیں، کھل کھل کے مرجھا کے
گرتے ہیں، اِک فرشِ مخمل بناتے جس پر
مری آرزووں کی پریاں عجب آن سے یوں رواں ہیں
کہ جیسے گلستاں ہی اِک آئینہ ہے

یہ ذیلی متن بہ جائے خود ایک منی نظم ہے۔ جو ایک سطح پر گلستاں کی پوری، متحرک تصویر ہے اور دوسری سطح پر زندگی، حُسن، جوبن اور ان کے چھن جانے کے مفہوم کو پیش کرتی ہے۔ کچھ یہی صورت پربت کی تمثال کی ہے۔ وہ بھی محاکات کے ساتھ ساتھ 'علامت' بھی ہے۔ پربت اور اس سے وابستہ مناظر کی متحرک بصری تمثال بھی ہے اور زندگی اور اس کے جمال کے مٹ جانے کی علامت بھی۔ دونوں تمثالیں دو ذیلی متن ہیں اور دونوں بعد ازاں ایک استعارے میں مبدّل ہو جاتی ہیں۔ وہ استعارہ ہے: آئینہ۔ ''گلستان ہی اِک آئینہ ہے اسی آئینے میں ہر اِک شکل نکھری، سنور کر مٹی اور مٹ ہی گئی، پھر سے نہ ابھری''۔ نیز ''ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے اسی آئینے میں ہر ایک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی تو پھر نہ ابھری۔ گلستان بھی آئینہ ہے اور ناؤ بھی آئینہ ہے۔ گویا VEHICLE ایک مگر TENOR دو ہیں (۳) دراصل آئینہ استعارے کی وہ قسم ہے جسے ویل رائٹ نے DIAPHOR کا نام دیا ہے۔ اس نے استعارے کی دو ساختی اقسام کی نشان دہی کی ہے۔ ایک کو EPIPHOR اور دوسرے کو DIAPHOR کا نام دیا ہے۔ (۴) پہلی قسم کے استعارے میں دو چیزوں کا تقابل ہوتا، جب کہ 'ڈایافر' میں امتزاج ہوتا ہے۔ گویا دو (تمثالیں) مل کر ایک استعارہ بناتی ہیں۔ جیسے اس نظم میں گلستاں اور پربت کی تمثالیں مل کر آئینے کا استعارہ تشکیل دے رہی ہیں۔ دونوں تمثالوں کی نسبت سے آئینے کی صفات یکساں ہیں: ''اسی آئینے میں ہر اِک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے تو پھر سے نہ ابھری۔'' آئینے میں شکل ابھرتی اور نکھرتی ہے، مگر آخرِ کار ہمیشہ کے لیے مٹ جاتی ہے۔ ویسے ہی جیسے گلستان میں پھول کھلتے

ہیں اور ندی میں ناؤ چلتی ہے اور پھر غائب ہو جاتی ہے۔

آئینے کا استعارہ افلاطون کی آئینے کی تمثیل کی یاد بھی دلا رہا ہے۔ افلاطون نے اپنے نقل کے نظریے کی وضاحت میں آئینے کی تمثیل پیش کی ہے۔ آئینے کو چہار طرف گھمانے سے تمام مناظر آئینے میں ''رونما'' ہو جاتے ہیں۔(۵) آئینہ خلق نہیں کرتا بل کہ خلق کرنے کا التباس ابھارتا ہے۔ آئینے میں کوئی عکس مستقل نہیں۔ اسی طرح گلستاں میں کوئی پھول ہمیشہ موجود نہیں رہتا، ناؤ سدا ایک جگہ نہیں رہتی۔

'ندا' نظم میں ایک مکمل ''علامتی وجود'' ہے۔ 'ندا' کے معانی نظم میں رفتہ رفتہ اور پوری نظم کے تناظر کے قائم ہونے کے بعد 'طے' پاتے ہیں۔ علامت کا بنیادی تفاعل ہی یہ ہے کہ وہ ڈھلی ڈھلائی صورت میں متن میں ظاہر نہیں ہوتی۔ علامت تو نظم کے تشکیلی مراحل کے ساتھ ساتھ پایہ تکمیل کو پہنچتی ہے۔ اگر ہم ہر تشکیلی مرحلے کو ذیلی متن کا نام دیں تو علامت ہر مرحلے یا ذیلی متن میں اپنا جو مفہوم باور کراتی ہے، وہ اگلے مرحلے یا اگلے ذیلی متن میں ''ملتوی'' ہو جاتا ہے۔ تاہم جملہ مراحل/متون میں ظاہر اور بعد ازاں ملتوی ہونے والے معانی میں ربط ہوتا ہے۔ یہ ربط کئی طرح کا ہوتا ہے......فرق کا، تقابل کا، امتزاج کا، سبب اور نتیجے کا! 'ندا' کی علامت سمندر کا بلاوا کے تمہیدی مرحلے یا پہلے ذیلی متن میں اپنا مفہوم صدا کے ساتھ تقابل کی صورت میں قائم کرتی ہے۔ ندا، صدا کی نقیض ہے۔ صدا زندگی بخش اور ندا پیامِ مرگ ہے۔ آگے چل کر 'ندا' نظم کے تین ذیلی متون (گلستاں، پربت اور صحرا) کو وجود میں لانے کا سبب بن رہی ہے۔ 'ندا' نظم کے متکلم کی سماعت پر کچھ ایسے طلسماتی انداز میں حاوی ہوئی ہے کہ اس کی متخیّلہ میں گلستاں، پربت اور صحرا کی تمثالیں بیدار اور متحرک ہو جاتی ہیں۔ یہاں 'ندا' بہ ظاہر پس منظر میں چلی جاتی ہے اور گلستاں و پربت کی تمثالیں نظم کے متن پر حاوی ہو جاتی ہیں، مگر حقیقتاً 'ندا' ان تمثالوں کی وجودی اور معنوی علت کے طور پر کارفرما رہتی ہے۔ اور آخر میں تمثالوں اور استعارے کو یک جا کر دیتی ہے: گلستاں و پربت

آئینے کے استعارے میں مبدل ہوتے ہیں تو آئینہ اور ندا ممزوج ہو جاتے ہیں۔ ندا آئینہ بن جاتی ہے۔ آئینہ میں کوئی عکس زیادہ دیر نہیں ٹھہرتا، ابھرتا نکھرتا پھر غائب ہو جاتا ہے۔ آئینہ عکسوں کو 'کھا' جاتا ہے۔ ندا صداؤں کو 'کھا' جاتی ہے۔

نظم میں سمندر بھی علامت ہے، مگر اس کا قصہ تقلیبی کوڈ کے تحت پڑھیے۔

تقلیبی کوڈ

تقلیبی کوڈ نظم میں برتے جانے والے مواد کی تقلیب کرتا ہے، اس مواد کی جسے شاعر خود تخلیق نہیں کرتا، بل کہ جسے بہ روئے کار لاتا ہے۔ اس مواد کو متعدد ذرائع سے اخذ اور حاصل کیا جاتا ہے۔ کبھی یہ مواد کسی سماجی گروہ کی آئیڈیالوجی ہوتا ہے اور کبھی اس کا ذریعہ وہ متون ہوتے ہیں جو کسی ثقافت نے تاریخ کے کسی محور پر تشکیل دیے ہوتے ہیں۔ یہ متون زبانی اور تحریری دونوں قسم کے ہو سکتے ہیں۔

مواد خواہ کہیں سے آئے، تقلیبی کوڈ سے یکساں طریقے سے منقلب کرتا ہے۔ اور تقلیب کا یہ عمل دراصل مانوس کا نامانوس بنانے سے عبارت ہوتا ہے۔ اس کوڈ کی کارفرمائی کالرج کی ثانوی متخیّلہ کی کارکردگی سے غیر معمولی مشابہت رکھتی ہے یعنی (مواد کے) عناصر کو پھینٹ کر ان سے ایک نئی چیز بنائی جاتی ہے۔ مانوس، مروّج اور موجود کو نئے اور نامانوس میں بدل دیا جاتا ہے۔ تاہم 'نیا' اپنے اندر پرانے پن کے کچھ اشارے (TRACES) رکھتا ہے جن سے معلوم ہو جاتا ہے کہ کس بنیادی مواد کی تقلیب ہوئی ہے۔

اس نظم میں بلاوا اور ندا ایسے اشارے ہیں جو اس طرف راہنمائی کرتے ہیں کہ نظم میں کس متن کی تقلیب ہوئی ہے۔ یہ متن 'کوہِ ندا' کا قصہ ہے۔ یہ اشارے اتنے واضح اور ندا کی معنویت 'کوہِ ندا' کے قصے سے اس قدر مماثل ہے کہ بعض لوگوں کا یہ کہنا کہ یہ نظم ماں کے بلاوے کا مفہوم

لیے ہوئے ہے، حیران کن ہے۔ نظم کی یہ لائنیں: ''مرے پیارے بچے'' ...... مجھے تم سے کتنی محبت ہے'' ...... ''دیکھو''اگر یوں کہا تو / برا مجھ سے بڑھ کر نہ کوئی بھی ہوگا......'' غالباً ماں کے بلاوے کا شائبہ ابھارتی ہیں۔ مگر یہ ندا نہیں، صدا ہے۔ نظم کے مفہوم کی بنیادی کلید صدا اور ندا کے تقابل میں یہی ہے۔ اور مرکزیت صدا کو نہیں ندا کو حاصل ہے۔

کوہِ ندا حاتم طائی کے اسفار میں ضمنی قصے کے طور پر آیا ہے۔ حسن بانو نے منیر شامی سے جن سات سوالات کے جوابات تلاش کرنے کے لیے کہا تھا، کوہِ ندا ان سوالات میں چھٹے نمبر پر تھا۔ حاتم طائی منیر شامی کی خاطر سات سوالوں کے جوابات تلاش کرنے کے لیے سفر اختیار کرتا ہے۔ حاتم طائی کوہِ ندا تک پہنچنے کے لیے بہت رنج کھینچتا ہے۔ اسے کئی صبر آزما اور خوف ناک واقعات پیش آتے ہیں۔ ہر واقعہ موت سے متعلق ہے۔ کوہِ ندا بھی ایک عجب طلسماتی پہاڑ ہے، جہاں سے ''یا اخی یا اخی'' کی ندا بلند ہوتی ہے اور جس کا نام پکارا جاتا ہے، وہ بے اختیار ہو کر اس کی طرف دوڑ پڑتا ہے۔ کوئی اسے روک پایا ہے نہ وہ خود رکنے پر قادر ہوتا ہے۔ سمندر کے بلاوے میں اسی طرح کا تحکم، ہمہ گیریت اور آدمی کے حواس کو ماؤف کرنے کی صلاحیت ہے جو کوہِ ندا سے آنے والی ندا میں ہے۔

جب ایک دوسرے حاتم کا بلاوا کوہِ ندا سے آتا ہے تو حاتم طائی بھی اس کے ساتھ کوہِ ندا کی طرف دوڑ پڑتا ہے اور کوہِ ندا کے اندر پہنچنے اور اس کے اسرار سے آگاہ ہونے میں کامیاب ہوتا ہے:

''وہاں ایک ایسا سبزہ زار نظر پڑا کہ نظر کام نہ کرتی تھی: گویا فرشِ زمردی چار طرف بچھا ہے، پر تھوڑی سی زمین اس میں خالی تھی۔ وہ جوان (جس کے ساتھ حاتم وہاں پہنچا تھا) اس پر پاؤں رکھنے لگا پاؤں رکھتے ہی چت گر پڑا۔ حاتم نے چاہا کہ اس کا ہاتھ پکڑ کر اٹھاوے، اتنے میں منہ اس کا زرد ہو گیا، آنکھیں پتھرا گئیں، ہاتھ پاؤں سخت ہو گئے۔ یہ احوال اس کا دیکھ کر حاتم نے اپنے دل میں کہا یہ مر گیا، آنکھوں میں آنسو بھر لایا، بے اختیار رونے لگا کہ اس میں زمین تڑق گئی۔ وہ جوان

اس میں سما، وہ جگہ سبز ہوگئی۔''(۶) قصے کا یہ حصہ نظم کے گلستان والے منظر سے کس قدر مماثلت رکھتا ہے!

''یہ اک گلستاں ہے''، ''وہاں ایک ایسا سبزہ زار نظر پڑا'' اور، ''پھول کھلتے ہیں، کھل کھل کر مرجھا کے گرتے ہیں، اک فرشِ مخمل بناتے ہیں'' ...... ''پاؤں رکھتے ہی چت، گر پڑا، وہ جوان اس میں سما دوں ہی وہ جگہ سبز ہوگئی۔'' قصہ حاتم طائی کے متن اور نظم کے متن میں یہ غیر معمولی مماثلتیں اتفاقی نہیں ہیں، بل کہ قصے کے متن پر نظم کی بنیاد رکھنے کی (شعوری یا غیر شعوری؟) کوشش کا نتیجہ ہیں۔

اس نظم میں تقلیبی کوڈ کی کارفرمائی کیا محض نام کی تبدیلی یعنی کوہِ ندا کو سمندر بنانے تک محدود ہے یا اس سے آگے تک ہے؟ اصل یہ ہے کہ کوہِ ندا کو ''ندا کے سمندر'' میں منقلب کیا گیا ہے۔ اور یہ تقلیب دراصل پیراڈائم شفٹ کی مانند ہے۔ کوہِ ندا کی معنویت قبل جدید ذہن کا پیراڈائم اجتماعی تھا، مگر جدید ذہن جس پیراڈائم کے تحت ہے، وہ انفرادی انا سے عبارت ہے۔ چناں چہ حاتم طائی دوسروں کے لیے سوالات کے جوابات تلاش کرتا ہے۔ دوسروں کو موت کے سپرد ہوتے دیکھتا ہے اور اپنے قصے میں سب کو شریک کرتا ہے اور ''سب'' اسے اپنا مہمان بناتے اور اس کی مدد کرتے ہیں۔ حاتم طائی ہر سطح پر ایک اجتماعی وجود ہے، مگر سمندر کا بلاوا کا متکلم انفرادی وجود ہے، اسے دوسروں کے نہیں، اپنے وجود کی معنویت کا سوال درپیش ہے اور جس سمندر سے اسے بلاوا آرہا ہے، وہ کہیں باہر نہیں، اس کے اندر ہے۔

تفکیری کوڈ

اس کوڈ سے مراد وہ تعقلاتی ضابطہ ہے جو اشیا و کیفیات اور مظاہر کے 'مخصوص علم' کو ممکن بناتا ہے۔ یہ ضابطہ کسی مخصوص ڈسپلن یا شعبہ علم کی مخصوص بصیرت سے بھی عبارت ہوتا ہے اور کسی

عقیدے، روایت یا آئیڈیالوجی پر بھی استوار ہوسکتا ہے۔کوئی متن جس تجربے، واردات، خیال یا تصویر کو پیش کرتا ہے، اس کی معنوی جہت اسی ضابطے سے طے ہوتی ہے۔

اس نظم کا تفکیری کوڈ وجودیت اور وحدت الوجودی فلسفے کی ملی جلی بصیرت سے مرتب ہوا ہے۔ وجودی فلسفے کے مطابق فرد زندگی کے تمام تلخ و ناخوشگوار حقائق کا سامنا تنہا کرتا ہے۔ سارترے کے مطابق ''کوئی شخص دوسرے کو ہدایت نہیں کرسکتا۔کوئی شخص یہ نہیں بتلاسکتا کہ کسی نے کیا کرنا ہے یا اسے کیا کرنا چاہیے، کیوں کہ کوئی عالم گیر اخلاقی اصول نہیں اور نہ کوئی مستقل اقدار ہیں۔ ہر انسان کو خود فیصلہ کرنا پڑے گا۔ جب انسان خود فیصلہ نہیں کرتا یا اپنی ذمہ داری تسلیم نہیں کرتا تو وہ بے ایمانی کی زندگی گزارتا ہے۔سماجی مطابقت (Social Conformity) سماجی بے ایمانی ہے۔انسان تنہا ہے اور اپنی دنیا خود بناتا ہے۔''(۷) اپنی دنیا خود بنانے کا مطلب اپنے وجود کی ساری ذمہ داری کو قبول کرنا بھی ہے۔اسی میں انسان کی آزادی ہے۔انسانی آزادی کو سب سے بڑا خطرہ موت سے ہے۔ سارترے کا کہنا ہے کہ موت انسانی آزادی کو محدود یا مسدود نہیں کرتی کہ موت وجود برائے خود کو ختم کرتی ہے، جب کہ وجود (BEING) ''برائے خود'' سے آگے تاریخی وجود بھی ہے۔ یہ وجود باقی رہتا ہے۔ تاہم انسان تنہا موت کا سامنا کرتا ہے۔ وجودی فلسفی لمحہ موجود کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔

نظم میں تفکیری کوڈ کا مظہر ''یہ'' اور ''اب'' ہیں۔ ''یہ'' اسمِ اشارہ قریب اور مکانیت کا حامل ہے، جب کہ ''اب'' زمانیت کا علم بردار ہے۔ ''یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں''، یہ انوکھی ندا ہے'' ''یہ اک گلستاں ہے۔ یہ پربت ہے، یہ صحرا ہے، یہ ندا آئینہ ہے۔'' گویا ''یہ'' کے کوڈ کے ذریعے نظم میں موجود جملہ مکانی مظاہر کا احاطہ کیا گیا ہے۔ گویا سامنے اور متخیّلہ میں موجود زندگی کی جسمیت کو گرفت میں لیا گیا ہے۔ جب کہ ''اب'' لمحہ موجود کی علامت نہیں بل کہ خود لمحہ حاضر ہے۔ ''یہ'' میں اثبات اور تیقن ہے جس کی بنیاد حسی ادراک پر ہے، مگر ''اب'' کشف کا لمحہ ہے اور اپنا اثبات

اور دیگر کی نفی کرتا ہے اور، دیگر میں ''یہ'' کی نفی بھی شامل ہے۔ یعنی ''یہ'' اپنا اثبات ''اب'' کی قیمت پر کرتا ہے۔

نہ اب کوئی صحرا، نہ پربت، نہ کوئی گلستاں/ ان آنکھوں میں جنبش نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری
نہ صحرا، نہ پربت، نہ کوئی گلستاں، فقط اب سمندر بلاتا ہے مجھ کو۔

وجودی فکر میں ''اب'' کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ یہ اچانک کشف کی صورت ہے، ایک لمحے کی تجلی ہے، جس میں اصل روشن ہوتا اور التباسات سے نجات مل جاتی ہے۔ ''یہ'' التباسات تھے اور ''اب'' اصل ہے ''یہ'' میں سرگوشیاں اور صدائیں شامل ہیں جن کا خاتمہ ندا کرتی ہے۔ 'اب' سمندر ہے۔ 'یہ' وجود برائے خود ہے، جسے 'اب کا سمندر' اپنی طرف بلاتا ہے۔ 'اب کا سمندر' انسانی BEING کی علامت ہے، جس میں محدود و منفرد وجود جذب ہو جاتا ہے، مگر، 'اب کے سمندر' کے شعور کا جلوہ محدود و منفرد وجود اپنے اندر ہی دیکھتا ہے۔ اسی لیے نظم کے متکلم کو بلاوا اپنے اندر سے، اندر کے سمندر سے آتا ہے۔ سمندر وحدت الوجودی علامت بھی ہے جس میں جز اور قطرے کو بالآخر کل سمندر سے مل جانا ہے۔

وجودی کشف دہشت سے عبارت ہے۔ بعض لوگوں نے اسے خوف کہا ہے، جو درست نہیں۔ خوف کسی ایسی شے کا ہوتا ہے، جو آدمی سے الگ وجود رکھتی ہو۔ خوف کا خاتمہ ممکن ہے، خاص طور پر اس وقت جب اس شے کی حقیقت کا علم ہو جائے۔ مگر دہشت شے کی نہیں، حقیقت کی، اپنی حقیقت اپنی تقدیر کی ہوتی ہے، اس لیے دہشت سے نجات ممکن نہیں۔ اس نظم میں دہشت کی جگہ تھکن کا ذکر ہوا ہے۔ دہشت نفسیاتی، جب کہ تھکن طبعی ہوتی ہے (تاہم ایک حد تک نفسیاتی بھی ہوسکتی ہے)۔ تاہم یہ تھکن حقیقت کی دہشت کا سامنا کرنے کا طبعی مظہر قرار دی جاسکتی ہے۔ اندر/ سمندر کی ندا کا تحکم تھکن طاری کرسکتا ہے!

بیانیاتی کنونشن

بیانیاتی رسمیات متن (کی کہانی) کو بیان کرنے کے طریقے کی وضاحت کرتی ہے، اور متن کے بیانیے میں سب سے اہم بیان کنندہ ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس نظم میں بیان کنندہ کون ہے؟ ''میں'' اور ''مجھے'' کے پسِ پردہ کون ہے؟ کیا شاعر ہے یا کوئی کردار، جسے شاعر نے تخلیق کیا ہے؟ ویسے شاعر اور میراجی میں بھی امتیاز کی ضرورت ہے (میراجی اور ثناء اللہ میں بھی فرق کرنے کی ضرورت ہوگی، مگر یہاں نہیں بل کہ نفسیاتی مطالعے میں یہ ضروری ہوگا) میراجی ایک سماجی وجود ہے اور شاعر شعریاتی وجود رکھتا ہے۔ میراجی فرد ہے اور شاعر 'نوع' ہے۔ نوع فرد سے more than ہوتی ہے، اور فرد کی شناخت نوع کے وسیلے سے اور نوع پر منحصر ہوتی ہے۔ بنابریں ہمارے لیے میراجی سے زیادہ شاعر اہم ہے۔ نفسیاتی تجزیہ شاعر سے زیادہ میراجی کو اہمیت دے گا مگر ساختیاتی مطالعہ چوں کہ نوع کو اور اس کلی نظام کو اہمیت دیتا ہے جس کی وجہ سے، اور جس کے اندر، فرد اور شخص اور متن اپنے معانی قائم کرتا ہے، اس لیے ہمارے لیے شاعر اہم ہے۔ بالفرض ہم میراجی کو اہمیت دیں تو 'میں' سے مراد میراجی ہوگا اور نظم میں پیش ہونے والے تجربے کو میراجی کی سوانح میں تلاش کیا جائے گا اور غالباً یہ نتیجہ اخذ کیا جائے گا کہ سمندر کا بلاوا دراصل ماں کا بلاوا ہے۔ میراجی اپنی ماں کو چھوڑ کر ممبئی چلے گئے تھے۔ ماں انھیں نہ صرف یاد کرتی تھی بل کہ میراجی سے ملنے اس کے پیچھے بھی گئی تھی۔ اور نظم میں ''مرے پیارے بچّے'' کو ماں کے الفاظ ہی قرار دیا جائے گا یہ مفروضہ نہ صرف نظم کو معمولی متن ثابت کرتا ہے، بل کہ نظم کے تفصیلی مطالعے سے ہی بے نیاز کر دیتا ہے۔ اس نظم کے ساتھ اس سے بڑی زیادتی کیا ہو سکتی ہے! یوں بھی نظم ایک مکمل متن ہے اور ہمارے لیے اس کی اہمیت اس کی تکمیل شدہ صورت کی وجہ سے ہے، اور، اس مکمل متن میں، متن کو بیان کرنے والا بھی شاعر نہیں، ایک کردار ہے۔ اس لیے کہ اس میں کسی شاعرانہ تجربے کو نہیں، ایک وجودی تجربے کو پیش کیا گیا ہے، یعنی یہ تجربہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے ایسا نہیں، جو فقط

شاعروں سے (بہ حیثیت نوع) یا ان کے تخلیقی عمل سے، مخصوص ہو، بل کہ یہ تجربہ ایک ایسے کردار کا ہے، جو خود آگاہ ہے، تفکر پسند ہے، یا تجزیاتی ذہن رکھتا ہے۔ متن میں اس کردار کی حیثیت راوی کی نہیں ہے جو کہانی کو بیان کرتا ہے، مگر کہانی کے واقعاتی عمل سے الگ رہتا ہے۔ وہ ساحل پر کھڑا تماشائی ہوتا ہے۔ بل کہ یہ متجانس بیان کنندہ ہے جو اس کہانی کو بیان کرتا ہے، جس کا وہ خود ایک کردار ہے۔ مرکزی اور کبیری کردار!

چناں چہ یہ نظم آپ بیتی بھی ہے اور تجزیۂ ذات بھی۔ وہ اپنی کہانی لمحہ حال کی نوک پر ایستادہ ہو کر سناتا ہے۔ لمحہ حال کے ایک طرف اس کا ماضی ہے، جو کئی صداؤں سے عبارت ہے، اور لمحہ حال بس ایک ندا ہے، جو تمام صداؤں کو ختم کرنے پر تلی ہے۔ آگے سمندر ہے، لمحۂ حال جس سے 'بندھا' ہے۔ سمندر ابدیت ہے، لامحدودیت ہے اور ہر شے کی اصل ہے۔ چوں کہ ہر شے کی اصل ہے، اس لیے اس کے اپنے کوئی خدوخال نہیں ہیں، یہ ایک نامختتم بہاؤ ہے، جو اشیا کو آئینے کے عکس کی طرح پل بھر کے لیے اچھالتا اور پھر اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔

حواشی

۱۔ راقم کو اس بات سے اتفاق نہیں کہ کسی نظریے کے عملی اطلاق کے بغیر وہ نظریہ بے کار یا غیر ضروری ہوتا ہے۔ اوّل تو نظریے کے اطلاق کے لیے ضروری ہے کہ اس کا پورا فطری فریم ورک پہلے معرضِ بحث میں آئے۔ دوم، نظری مبحث بہ جائے خود ادب کی تفہیم و تحسین کی بصیرت (عمومی انداز میں) دیتا ہے تاہم ایک تنقیدی نظریہ، ادب کی تفہیم و تجزیے کے جو دعوے کرتا اور توقعات ابھارتا ہے، اس کی تصدیق کے لیے عملی تنقید ناگزیر ہوتی ہے۔

۲۔ رولاں بارتھ نے بالزاک کی کہانی Sarasane کے تجزیے میں پانچ کوڈز کی نشان دہی کی تھی اور انھیں Proairtic ،Symbolic ،Semic ،Hermeneutic اور Cultural کا نام دیا تھا۔ ضروری نہیں کہ ہر ساختیاتی تجزیے میں انھی کوڈز کو تلاش کیا جائے۔ ساختیاتی تجزیہ کوڈز اور کنونشنز کی تلاش تو ضرور کرتا ہے، مگر ہر نقاد، کوڈز کے نام متعین کرنے اور ان کی عمل آرائی کی صورتوں کا جائزہ لینے میں آزاد ہے۔ اسی لیے راقم نے اس نظم کے تجزیے میں جن کوڈز کی نشان دہی کی ہے وہ مستعار نہیں، راقم کی اپنی اختراع ہیں۔ اس لیے ان کے صواب و ناصواب کی ذمہ داری بھی راقم پر ہے۔

۳۔ آئی اے رچرڈز نے استعارے کے موضوع اور استعارے میں فرق کے لیے یہ اصطلاحیں وضع کی تھیں۔ اردو میں Tenor کو مستعار منہ، اور Vehicle کو مستعار لہ کہہ سکتے ہیں۔

۴۔ مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے:

Terrence Hawkes, Metaphor, The Critical Idiom, London, Methuen, 1972, pp.57-70

۵۔ مزید مطالعہ کے لیے رجوع کیجیے: افلاطون، ریاست (ترجمہ سید عابد حسین)

۶۔ حیدر بخش حیدری، آرائش محفل، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء، ص: ۲۶۲

۷۔ ڈاکٹر سی اے قادر، فلسفۂ جدید کے خدوخال، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکادمی، ۱۹۸۱ء، ص: ۱۵۱

صلاح الدین احمد

میراجی کی نثر

میراجیؔ اپنے رسیلے گیتوں، اپنی کنایاتی نظموں اوراپنے بے قافیہ اشعار کی ابہامی کیفیتوں کے اعتبار سے اردو کے شعری ادب میں ایک منفرد مقام رکھتا ہے اوراس امر سے کون انکار کرسکتا ہے کہ اردو میں نظم بے قافیہ اور نظمِ آزاد کا فروغ اور اس کے وسیلے سے پیچیدہ تاثرات شدید جذبات اور نازک محسوسات کا اظہار ایک بہت بڑی حد تک میراجیؔ کے گونا گوں شعری تجربات کا مرہون ہے۔

اپنے عروج کے ایام میں میراجیؔ کی نظم نے ایک نادرائی کیفیت اختیار کر لی تھی اور ایوانِ شعر میں ایک طلسماتی سی روشنی پھیلا دی تھی۔ پھر اس روشنی سے بیسیوں اور مشعلیں روشن ہوئیں اور بہت سی اور قندیلیں جگمگائیں اور شعر کی مملکت میں معانی کا سکہ چلا اور زبان کی وسعتیں فکر کا سہارا پا کر انجانی حدود تک پھیلتی چلی گئیں اور اس میں بھی کسے کلام ہے کہ آج میراجیؔ ہمیں یاد ہے تو اردو ایک بہت بڑے نفسیاتی شاعر کی حیثیت سے یاد ہے اور اس کی یہ حیثیت اور اس کا یہ امتیاز شاید ہمیشہ تک باقی رہے گا۔ لیکن......اور یہ ایک بہت بڑا لیکن ہے۔

میراجیؔ کا وہ کارنامہ جو اس کی عظمت کا ایک بہت بڑا عنصر ہے اور جس کا دائرہ سخن فہم خواص ہی تک محدود نہیں، بلکہ ہم جیسے عوام کو بھی اپنے حلقۂ سحر میں اسیر کر لیتا ہے، اس کی لازوال نثر ہے۔ جس کی نیرنگی اور جس کا نکھار، جس کی شوخی اور جس کی متانت، جس کی نفاست اور جس کی سادگی، جس کی نزاکت اور جس کی نشریت، جس کا تنوع اور جس کا پھیلاؤ دیدنی ہے۔ گفتنی یا شنیدنی نہیں اور شاید یہی وجہ ہے، بلکہ غالباً یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی حریف یعنی اپنے خالق کی شاعری کے دامن میں یوں سمٹ کر رہ گئی جیسے اسے زندگی کی روشنی پانے کا کوئی حق ہی نہیں تھا اور یہ نا منصفی پہلی بار

نہیں ہوئی۔ اقلیم ادب کا یہ ظالمانہ رواج ایک عرصہ دراز سے قائم ہے اور اردو میں بھی میراجی سے پہلے اس کے متعدد نظائر موجود ہیں۔ خود غالب کی نثر ایک عرصہ دراز تک تسلیم و قبول سے نا آشنا رہی اور اس ملک میں مغربی بلکہ انگریزی مذاق کے رواج اور فروغ کے بعد معروضِ نمود میں آئی۔ حضرت شعرائے کرام کو قدرت کی طرف سے یہ ایک انعام اور تحفہ ہے کہ وہ شنید کے کارگر وسیلے سے لمحوں میں وہ منزلیں طے کر لیتے ہیں جو بے چارے نثر نگار برسوں میں طے نہیں کر پاتے اور پھر ہر بڑے شاعر کی ایک امت ہوتی ہے جو اس کے شعر کو آفاق گیر بناتی۔ اور اس کا دامن پکڑ کے شہرت کے ''پل صراط'' سے خود بھی پار اتر جاتی ہے۔ اس کے خلاف کسی نثر نگار کو یہ نعمت شاذ ہی میسر آئی ہے اور اس کے جگر پارے برسوں تک فرسودہ ارواق کے سرد خانوں میں بے حس و حرکت پڑے رہتے ہیں تا آنکہ کبھی کسی جوہر شناس کی نگاہ انہیں وہاں سے نکال کر آفتابِ زندگی کی روشنی اور حرارت عطا کرتی ہے اور پھر کہیں جا کر انہیں دنیا سے روشناس ہونے کا موقع ملتا ہے۔

میری ناچیز رائے میں خواجہ حسن نظامی اگر بہت بڑے ماہر نشریات نہ ہوتے اور مولانا ابوالکلام آزاد اور ظفر علی خاں نثر نگار ہونے کے ساتھ ساتھ بڑے گرم اخبارات کے ایڈیٹر اور قوم کے لیڈر نہ ہوتے اور سجاد حیدر کو عبدالقادر جیسا مناد ہاتھ نہ آتا تو ان کی نثر نگاری کی فصل بہت دیر میں پکتی اور پکتے پکتے بھی اس پر گرم و سرد زمانے کے کئی موسم گزر جاتے۔

میراجی کا بھی کم و بیش یہی حال ہے اس کی نثر نگاری کا بھی آغاز ''ادبی دنیا'' کے اوراق میں ہوا۔ اور ان اوراق کی بوسیدگی اور پریشانی کسی سے مخفی نہیں۔ ممکن ہے کہ اگر اس کی نثر کو اشاعت کا کوئی بہتر ذریعہ میسر آ جاتا تو وہ شہرت اور بقا دونوں کے مراحل بہ حسن و خوبی طے کر جاتی۔ لیکن مقدر کی درماندگیوں سے کون عہدہ برآ ہو سکا ہے؟

میراجی کی نثر نے جب ''ادبی دنیا'' کے گہوارے میں آنکھ کھولی تو خود قلم کار کی ادبی عمر صرف چند ماہ تھی۔ اس کی نگارش نے اس سے بیشتر طباعت و اشاعت کا مرحلہ طے نہیں کیا تھا۔

میراجی سے میں اس کے بچپن سے آشنا ہوں۔ وہ میرے منجھلے بھتیجے شجاع کا ہم عمر اور ہم مکتب تھا۔ لیکن جب میں نے ایک مدت کی دوری اور جدائی کے بعد نوعمر میراجی سے اس کا پہلا مسودہ لیا اور اس کے بیٹھے بیٹھے اس پر ایک نگاہ دوڑائی تو حیرت کی شدت سے مسودہ کے اوراق میرے ہاتھ میں کانپنے لگے اور جب میں نے آخر میں نگاہ اٹھا کر اپنے جذبات کو چھپاتے ہوئے اس سے پوچھا کہ:

''ثنا! یہ مضمون تمہی نے لکھا ہے؟'' تو جواب میں اس نے فقط ایک لفظ کہا:

''جی''

اس لفظ کی فیصلہ کن قطعیت کا میرے پاس کوئی جواب نہیں تھا اور بعد میں واقعات نے ثابت کر دیا کہ جواب کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔

میراجی نے کوئی بائیس تیئس سال کی عمر میں لکھنا شروع کیا۔ میری مراد نثر سے ہے۔ اس کی نظم نگاری کی عمر میں نہیں جانتا۔ لیکن اتنا جانتا ہوں کہ اپنے اولین مضامینِ نثر لکھنے سے پہلے وہ عشق و ناکامی کے پرآشوب دور میں سے گزر چکا تھا۔ مدرسے کی تعلیم چھوڑ چکا تھا اور کنارِ نہر کی تنہائیوں اور کتب خانہ عام کی ویرانیوں کا مکین بن چکا تھا۔ شراب ابھی اسے نہیں لگی تھی۔ بیئر وہ کبھی کبھی ضرور پیتا تھا لیکن چھپ چھپا کر اور نگارش مضامین کے اسباب میں اس ضرورت کو خاصا اچھا دخل تھا۔ اس تشریح کی ضرورت اس کی نثر نگاری کا پس منظر تیار کرنے کے لیے پیش آئی۔ اگر اسے عشق میں ناکامی نہ ہوتی تو وہ اپنی شاعرانہ اور لاابالی طبیعت کے باوجود معمولاتِ زندگی سے زیادہ دور نہ جاتا اور غالباً کلرک بن کر شادی کر لیتا اور ناکامی عشق کا مداوا دنیا بھر کی عشقیہ شاعری کے مطالعے میں تلاش نہ کرتا۔ لائبریری کے بوڑھے پنڈت جی نے مجھے ایک بار اشارہ کر کے بتایا تھا کہ:

''میں نے اپنی پچاس سالہ ملازمت میں کتابوں کے بڑے بڑے کیڑے دیکھے ہیں

لیکن مطالعے کا جو ذوق وشوق میں نے اس لمبے بالوں والے لڑکے میں دیکھا ہے
اس کی مثال میرے حافظے میں موجود نہیں ہے۔''

میراؔجی بنیادی طور پر ایک شاعر تھا۔ شاعری اس نے ورثے میں پائی تھی اس کے والد انجینئر ہونے کے باوجود ایک شاعرانہ طبیعت رکھتے تھے اور اپنے عہد کی شاعری سے خاصے آشنا تھے۔ ایک طرف داغؔ کے راگ میں اور دوسری جانب حالیؔ اور اقبالؔ کے تتبع میں کبھی کبھی غزل کہتے اور عمر کے خاصے فرق کے باوجود مجھ جیسے ہیچمرز سے بھی مشورہ لینے میں تامل نہ کرتے۔ میراؔجی نے ناکامی محبت کے ردِعمل کے طور پر جب اپنے آپ کو مطالعے میں غرق کیا تو فطرۃً مطالعہ شعر ہی کا انتخاب کیا اور یہاں اس کی علمی زندگی میں ایک نازک اور فیصلہ کن موڑ آتا ہے۔ اس کا تعلیمی پس منظر نہ ہونے کے برابر تھا۔ وہ باقاعدہ طور پر انٹرنس کے درجے تک بھی نہیں پہنچا تھا۔ رہے مشرقی علوم، یعنی عربی اور فارسی تو ان زبانوں اور ان کے ادب کے مطالعے کا بھی نہ اسے آزادانہ موقع ملا تھا اور نہ کوئی استاد ہی میسر آیا تھا۔

ہاں تو کچھ تو اپنے متعلقات عشق کی بدولت اور کچھ اپنے زمانہ طفولیت کے اثرات کے باعث کہ اس کا یہ زمانہ گجرات کاٹھیاواڑ کی قدیم تاریخی فضاء میں بسر ہوا تھا۔ ہندو دیومالا فلسفۂ دیدانت اور بھگتی کے شعری ادب میں اس کے لیے ایک خاص دل کشی پنہاں تھی اور اسی دل کشی نے آگے چل کر اس کی تخلیقات ادبی پر، عام اس سے کہ وہ نثر میں ہوں، یا نظم میں ایک شدید اور واضح اثر کیا۔ اگر اسے ایک لعبتِ بنگال سے حادثۂ عشق پیش نہ آتا، اگر اس کی ابتدائی زندگی دوارکا کے سحرِ آفریں قرب میں نہ گزرتی اور اگر وہ مدرسے کی تعلیم سے قبل از وقت قطع تعلق نہ کر لیتا تو کون جانتا ہے کہ اس کا رجحانِ مطالعہ کون سا راستہ اختیار کرتا۔ ممکن ہے وہ سعدی و حافظؔ و عرفیؔ اور رومیؔ اور جامیؔ و خسروؔ کے فیضان سے راہِ تصوف کا سالک بن جاتا لیکن ایسا نہ ہونا تھا نہ ہوا۔

ہوا یہ کہ اپنی عدیم المثال ذہانت سے کام لے کر وہ انگریزی ادبیات کے بحرِ ذخار میں کود پڑا

اور جب اس میں سے نکلا تو اس کے ہاتھ موتیوں سے بھرے ہوئے تھے۔ انگریزی ہی کے توسط سے اس نے دنیا کی قریب قریب ہر زبان کی شاعری کا مطالعہ کیا اور اسی مطالعہ کی گہرائیوں میں وہ اپنے زخم دل کا اندمال تلاش کرتا رہا۔

دنیا کی تین بڑی طاقتوں یعنی، مذہب، حب وطن اور عشق میں سے آخری طاقت اس کی پشت پر تھی۔ مثبت انداز میں نہیں بلکہ منفی انداز میں اور اسی کے بل پر اس نے اس خلا کو پر کرنے کی سرتوڑ کوشش کی جو اس کی ذہنی زندگی میں پیدا ہو گیا تھا۔ اور میری ناقص رائے میں اس کی یہ کوشش سعی تمام اور فوزِ دوام کا درجہ رکھتی ہے۔ ورنہ یہ کیسے ہو سکتا تھا کہ ایک نہایت معمولی استعداد کا نوجوان قطعاً بے اعانت مطالعے سے چند ہی سال میں نہ صرف دنیا بھر کے شعری ادب سے ایک گہری واقفیت حاصل کر لے، بلکہ اس کا ناقد بھی بن جائے اور اس کی چیدہ ترین اجزاء کو خود اپنی زبان میں کمال سلاست اور صفائی سے پیش کرنے کے قابل بھی ہو جائے۔

میراجی کی تخلیقات نثر کا ایک بڑا حصہ انہی اجزائے لطیفہ کی اردو میں پیش کش پر مشتمل ہے اور آج کی صحبت میں انہی کا ایک سرسری جائزہ مقصود ہے۔

نثر نگاری کی سب سے بڑی خصوصیت، جیسا کہ ہم سب لوگ جانتے ہیں، نثر نگار کی طرز تحریر یعنی سٹائل ہوتی ہے۔ ہماری زبان میں ایسے صاحب طرزِ اہل قلم بہت کم ہیں جن کی نگارش ان کی شخصیت کی فوراً غمازی کر دے۔ ان میں سے بعض حضرات کا نام میں پہلے لے چکا ہوں۔ اس فہرست میں آپ مولانا محمد حسین آزاد اور شیخ عبدالقادر کا اضافہ کر سکتے ہیں۔ یہ بزرگانِ ادب لاریب صاحب طرز تھے۔ لیکن ذرا ایک لمحے کے لیے تصور کیجئے گا کہ سجاد حیدر یلدرم ایسی نثر لکھ رہے ہیں جس کے اجزاء فارسی اور ترکی کی نژاد نہیں بلکہ ہندی الاصل ہیں۔ آپ کا یہ تصور فوراً ٹوٹ جائے گا اور آپ بلا تامل پکار اٹھیں گے ''ناممکن''۔

اسی طرح آپ خواجہ حسن نظامی کی نثر کی نسبت کبھی اس امکان کا تصور نہیں کر سکتے کہ وہ دیا

سلائی کی کہانی مولانا ابوالکلام کے اندرِ خطابت میں بیان کرنے پر قادر ہوں۔ میراجی کو ان اکابر ادب سے اگر چہ کوئی نسبت نہیں لیکن یہ بات نہایت وثوق اور طمینان سے اس کے حق میں کہی جا سکتی ہے کہ وہ اپنی نوع کا واحد صاحبِ طرز نثر نگار ہے جو نہ صرف بیک وقت اعلیٰ درجے کی فارسی آمیز اور ہندی آموز نثر دلکشا لکھنے پر قادر ہے بلکہ جس کی نثر کا ہر ٹکڑا اس کی شخصیت اور اس کے اندزِ خیال کی پوری غمازی کرتا ہے اور اس سے بڑھ کر یہ کہ وہ موضوع کی مناسبت سے اپنے سٹائل کی ہیئت کو ہم آہنگی کی معراج پر پہنچا کر بھی اس کی روح کو اسی طرح برقرار رکھتا ہے اور اپنے ناظر کو چین سے بندرابن اور بندرابن سے فرانس تے لے جا کر بھی یہ محسوس نہیں ہونے دیتا کہ اسے کہیں ذرا سا بھی ہچکولا لگا ہے۔ دیکھئے:

چین کے ملک الشعراء لی پو کے الوداعی نغمے کے منثور ترجمے کا ایک پارہ:

''سمندر کا سفر کرنے والے اس مسرت کے جزیرے کی باتیں سناتے ہیں جو مشرق میں بہت دور کسی مقام پر واقع ہے۔ وہ جزیرہ سمندر کی دھندلی موجوں کی ویرانیوں میں کھویا ہوا ہے۔ لیکن جنوب کی آسمانی بستی کی جھلکیں تو چمکدار بادلوں کے ٹکڑوں کی درزوں میں سے بھی دکھائی دے جاتی ہیں۔ یہ آسمانی بستی عرشِ اعظم کی بلندیوں میں پھیلی ہوئی ہے۔ یہ قصرِ احمریں کے پربت سے بھی اونچی ہے اور فرشِ عرش کا پہاڑ تو اس کے مقابل میں بہت ہی نیچا ہے۔

''اس آسمانی بستی کا خواب دیکھنے کے لیے میں ایک رات میں جھیل کی آئینہ سی سطح پر ہوتا ہوا چل دیا۔ چاند بھی جھیل کی تہہ میں میرے ساتھ ساتھ دوڑتا رہا۔ ہوا پر سوار، دھنک کے ملبوس پہنے ہوئے پھولوں کی ٹوٹ کر گرتی ہوئی پتیوں کی طرح ہوائی پریاں اتر آئیں۔ خوش الحانِ پرندے ان کی ہملیوں کے آس پاس تھے اور چیتے رباب بجا رہے تھے۔ میں ششدر ہو کر رہ گیا اور میرے دل پر ایک اندھے ڈر کی

گرفت طاری ہوگئی میں نے حیرانی میں ڈوبتے ہوئے اپنے آپ کو تھامنے کی کوشش
کی اور افسوس میں نے دیکھا کہ میں اپنے بستر پر جاگ اٹھا ہوں۔
''اس خیالی دنیا کی درخشانی معدوم ہو چکی تھی۔
یہی حال زندگی کی تمام خوشیوں کا ہے۔ تمام چیزیں بہتے ہوئے پانیوں کی طرح گزر
جاتی ہیں۔ میں تمہیں چھوڑ کر چلا جاؤں گا۔ میں پھر کب لوٹوں گا؟ غزالوں کی سبزہ
زاروں میں چرنے دو، اور مجھے خوبصورت پربتوں میں جانے دو۔ اس جگہ میرا دم
گھٹنے لگتا ہے۔''

ایک عظیم ادبی مبصر کا قول ہے کہ کسی قلم کار کا کمال اظہار دیکھنا ہو تو اسے تصنیف کی بجائے
ترجمے میں دیکھو۔ افکار طبعزاد ہوتے ہیں اور وہ اپنے گھر کے لباس میں خاصے بھلے معلوم
ہوتے ہیں۔ لیکن ایک اجنبی زبان کے مصنف کے اجنبی خیالات کو اپنی زبان میں اس
انداز سے منتقل کرنا کہ نہ وفا کا دامن ہاتھ سے چھوٹے نہ اظہار کی کیفیت میں فرق آئے
اور نہ اپنے اسلوب بیان سے جدائی ہو، ہر کسی کے بس کی بات نہیں۔ پھر الفاظ کے
انتخاب پر غور کرو تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نگینے ہیں جو اپنے اپنے خانوں ہی کے لیے
تراشے گئے تھے۔ مثلاً:

''خوبصورت پربتوں میں جانے دو''

کی جائے اگر کہا جاتا کہ:

''خوبصورت پہاڑوں پر جانے دو'' تو بات کہاں بنتی؟ ترجمے کی یہ احتیاط میں نے ظفر علی
خاں کے بعد میراجی ہی میں دیکھی۔

اور اب تک ایک تنقیدی پارہ۔ ذکر ہے فرانس کے آوارہ مزاج شاعر چارلس باویلیئر کا:

''شعر و ادب زندگی کے ترجمان ہیں۔ اس لیے ان کا بھی یہی حال ہے۔ جب کبھی

ادب کی باقاعدگی اور یکسانی بے مزہ اور بے رنگ ہو جاتی ہے تو اچانک کوئی بغاوت
پسند شاعر نمودار ہوتا ہے اور اپنی ذہانت اور طباعی سے پہلے مروجہ طریقوں کی کایا
پلٹ دیتا ہے جب اردو شاعری میں لکھنوی تصنع، روزمرہ کا جنون، رعایتِ لفظی اور
اسی قبیل کی اور باتیں روحِ شعر و ادب کو فنا کر دیتی ہیں تو افق پر غالب کا تخیل نمودار
ہوتا ہے اور انہی باتوں کی طرف اشارے کرتا ہے۔ اس کے زمانے میں ان نئی
باتوں کا رواج نہیں ہوتا لیکن وہ ایک پتے کی بات کہتے ہوئے چل دیتا ہے:

بقدرِ ذوق نہیں ظرف تنگنائے غزل

اور پھر حالؔی اور آزادؔ کی آمد سے بیان کے لیے نظم کی وسعت کا رواج ہوتا ہے، پھر
نیچرل شاعری ور نظم نگاری رائج تو ہو جاتی ہے لیکن اس کا ابتدائی زمانہ گزرنے پر
خدشہ پیدا ہوتا ہے کہ کہیں یہ نئی وسعت بھی جلد ہی محدود ہو کر نہ رہ جائے۔ اس
خدشے کو دور کرنے کے لیے اقبال ایسی شخصیتیں دنیا میں آتی ہیں اور اپنی بانگِ درا
سے یہ بھید بتا جاتی ہے کہ قافلے کے مسافروں کو چاہئے کہ ستانے والی منزلوں
میں سے ہی کسی ایک منزل کو کہیں آخری منزل نہ سمجھ لیں۔''

ذرا اس تنقیدی پارے کا میراؔجی کی کسی معروف نظم سے مقابلہ کیجیے اور دیکھئے کہ شعر کی داخلی
کیفیت اور اظہار کی ابہام پسندی سے نثر کی سلاست اور بیان کی صفائی نے کیسا سخت انتقام لیا
ہے۔ کچھ اسی قسم کا انتقام غالب کے خطوط نے اس کے نقش فریادی سے لیا تھا اور اس پارے سے
متصل باویلیئر کے کلام کا جو مترجم ٹکڑا ہے ذرا اسے بھی دیکھتے چلئے:

فضا انیسویں صدی کے فرانس کی ہے اور دیکھئے کیسی معطر ہے:

''ایک بار صرف ایک بار اے نرم دل عورت تیرا بازو میرے بازو سے چھوا۔ میری
روح کی تاریک گہرائیوں میں وہ یاد اب تک تازہ ہے۔ رات بھیگ چکی تھی اور

چودھویں کا چاند نمودار ہو رہا تھا اور سوئی بستی پر رات کو متانت کا حسن کسی دریا کے
وقار کے طرح چھایا ہوا تھا۔''

فرانس سے چل کر ہندوستان پہنچنے سے پہلے انگلستان کی جدید شعری فضا میں دو ایک سانس لیتے چلیں۔ یہاں کوئی پچیس سال ہوئے جان یسفیلڈ کو ملک الشعراء مقرر کیا گیا تھا۔ اس تقرر میں لیبر پارٹی کا ہاتھ تھا۔ اس پر بحث کرتے ہوئے میرا جی شعر و ادب کے دو معروف نظریوں تک پہنچ گئے ہیں اور دیکھئے کیسی صفائی اور خوبی سے ان کا جائزہ لیتے ہیں:

''میسفیلڈ کے تقرر پر نام نہاد خواص کا یہ استفار تھا کہ جان میسفیلڈ کون ہے؟ اس استفسار کی وجہ میں ایک خاص نکتہ پنہاں تھا۔ معترض نقاد اس بات کو نظر انداز کر گئے تھے کہ شاعری کے محل میں کئی ایوان ہیں لیکن آسانی کے لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ دیوان دو ہیں۔ ایک ایوان کے شاعر بہ نفسہ حسن محض کو تلاش کرتے ہیں اور دوسرے ایوان کو رونق بڑھانے والے روزمرہ کی عام زندگی میں حسن کی جستجو کرتے ہیں۔ پہلے ایوان کے لوگ یہ کہتے ہیں کہ وہی باتیں شعراء کا موضوعِ سخن ہو سکتی ہیں جن میں اندرونی طور پر کلیتہً حسن موجود ہو۔ دوسرے ایوان والے کہتے ہیں کہ ذرا ذرا سی معمولی باتوں میں بھی حسن موجود ہو سکتا ہے۔ ان دونوں نظریوں کے متعلق قطعی فیصلہ نہ آج تک دیا جا سکا ہے نہ دیا جا سکے گا۔ یہ تنازعہ ابدی ہی رہے گا۔ لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ہمیں دونوں قسموں کی شاعری کی ضرورت ہے، حسن پرست شعراء کا کمال ہمارے لیے تکمیل فن کی ایک بلندی مہیا کر سکتا ہے لیکن اگر وہ راستے سے ذرا بھی بھٹک جائیں تو ان کا کمالِ فن محض تکلف ہو کر رہ جائے گا۔ حسنِ محض کی پرستش سے زندگی کے رس میں ایک گہرائی ضرور پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن حسنِ محض کا نظریہ تصور اور تخیل کو انسان کی دوسری قابلیتوں سے یکسر علیحدہ کر دیتا ہے اور یوں پرستش انسان کی گہری ذہنی حرکات اور مقاصد سے دور

ہو جاتی ہے۔ اگر چہ حقیقت پرست شعراء ان جگہوں پر بھی حسن تلاش کر لیتے ہیں جہاں کسی کو حسن کی موجودگی کا گمان بھی نہیں ہوتا۔ اس طبقے کو باغوں ہی میں پھول دستیاب نہیں ہوتے بلکہ یہ بنجر ریگستان میں بھی پھولوں کی بہار پیدا کر لیتا ہے۔ اس طبقے کے لیے سخت مقام وہ ہے جب تصور کی باگ ذرا ڈھیلی ہو جائے اور تخیل اور شاعری کی جگہ محض صنعت وحرفت لے لے۔''

ادب کے اس ابدی مسئلے پر اس سے زیادہ صاف اور بے لاگ رائے کم از کم میری نظر سے نہیں گزری اور میرا خیال ہے کہ ادبی تنقید کا یہ چھوٹا سا پارہ آج کل کی تنقیدی تخلیقات کے بہت سے طویل ابواب پر بھاری ہے۔

میراجی کی تخلیقات نثر کا ایک حیرت انگیز امتیاز یہ بھی ہے کہ اس کے سامنے اس مزاج کی نثر کا کوئی نمونہ موجود نہیں تھا۔ جس زمانے میں اس نے یہ تنقیدیں لکھی ہیں۔ ہمارے جدید نقاد ابھی پروان چڑھ رہے تھے اور انھوں نے فقط غوں غاں ہی کرنا سیکھا تھا۔ اس اعتبار سے ہم میراجی کو بجا طور پر اردو کی جدید شعری تنقید کا مورث کہہ سکتے ہیں اور جب ہم یہ سوچتے ہیں کہ اس نے یہ تنقیدیں اس زمانے میں لکھی ہیں جب اس کی عمر صرف بائیس تئیس برس کی تھی اور اگر اس وقت لکھی ہیں جب اسے بہت ''پیاس'' لگ رہی ہوتی تھی تو ہم ایک مسرت افروز حیرت میں گم ہو جاتے ہیں اور پھر گم ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اور اب چلتے چلتے قدیم ہند کا ایک نغمہ سنتے جائیے جسے میراجی نے اردو نثر کے ایک لافانی ٹکڑے میں اپنایا ہے۔ یہ عظیم ہندی شاعر امارو کا کلام ہے جو گم تم بدھ کی فراق زدہ بیوی کی زبان پر ایک گیت کی صورت میں یوں جاری ہوا:

''اے مردوں میں سب سے زیادہ سندر۔ اے چندمکھ۔ تیری آواز ایسی میٹھی ہے جیسے کلونکا پنچھی کی آواز وہی کلونکا پنچھی جس کی آواز نے ایشور کو بھی پاگل بنا دیا تھا۔ اے میرے اجیالے پتی تو نے ان باغوں کے سورگ میں جنم لیا تھا جو مدھ مکھیوں کی

بھنبھناہٹ سے گونج رہے تھے۔ اے گیان کے اونچے پیڑ، اے مکتی داتاؤں کی مٹھاس! اے میرے پتی ترے ہونٹ آلوچوں کی طرح گلابی ہیں۔ تیرے دانت برف کے گالوں کی طرح سپید۔ تیری آنکھیں کنول ہیں۔ تیری جلد گلاب کا ایک پھول ہے۔ اے پھولوں میں سب سے روشن اے میرے سہانے موسم۔ اے عورتوں کے پریم بھون کی خوشبو جو کہ چنبلی سے اچھی ہے......اور اے گھوڑوں میں سب سے اچھے گھوڑے کنتھکا! میرا پتی میرا سوامی تجھ پر سوار ہو کر کدھر چلا گیا؟''

گوتم نردان کی طرف گیا تھا، میرا کا بچاری، میرا جی بھی اسی نروان کی طرف چلا گیا اور آج ہم بھی اس کی یاد میں کسی ایسے ہی نروان کے جویا ہیں!

سید وقار عظیم

میراجی کی تنقید

میراجیؔ سے میری ملاقات پہلے پہل دہلی میں ہوئی تھی۔ شاید ۱۹۴۱ء میں بڑی سرسری ملاقات تھی۔ لیکن اس سرسری ملاقات کی یہ بات اب تک مجھے یاد ہے کہ میراجیؔ کی شخصیت مجھے قدرے پراسرار نظر آئی۔ پراسرار لیکن پرکشش۔ اس کے بعد کئی اور ملاقاتیں ہوئیں۔ سب پہلی ملاقات کی سی سرسری۔ ان ملاقاتوں سے اور ان سے بھی زیادہ ان باتوں سے جو مختلف دوست احباب میراجی کی شخصی اور نجی زندگی کے متعلق بتاتے رہے۔ یہ اسرار کے پردے زیادہ بھاری اور زیادہ گہرے ہوتے رہے۔ مجھے ان پردوں کے اٹھانے، اٹھ جانے کی کوئی خواہش بھی نہیں تھی کہ گاہ بگاہ کی سرسری ملاقاتیں اب بھی پہلے کی طرح پرکشش تھیں۔ پہلی ملاقات کے کوئی ڈیڑھ برس کے بعد ایک مختصر سی ادبی صحبت میں میراجی کو نسبتاً قریب سے زیادہ دیر تک دیکھنے اور ان کی باتیں زیادہ تفصیل سے سننے کا موقع ملا۔ اس صحبت میں ایک صاحب نے ایک مقالہ پڑھا تھا اور اس میں نئی شاعری پر عموماً اور ن۔م۔راشد کی شاعری پر خصوصاً بے حد جذباتی اور غیر منصفانہ انداز میں تبصرہ کیا گیا تھا۔ سامعین میں دونوں طرح کے لوگ تھے۔ ایسے بھی جو صاحبِ مقالہ کے ہم نوا تھے اور ایسے بھی جو نئی شاعری کی کوئی برائی سننے پر آمادہ نہ تھے۔ خاص کر اس لہجہ میں جو مقالہ نگار نے اختیار کیا تھا۔ مجلس کے صدر پروفیسر مرزا محمد سعید کی حد درجہ سعی تعدیل کے باوجود گفتگو میں خاصی گرمی پیدا ہوگئی۔ یہاں تک کہ اس صحبت میں شریک ہونے والوں میں سے بعض کو خاصا تکدّر رہوا اور وہ بے چینی سے مجلس کے ختم ہونے کا انتظار کرنے لگے۔ میراجیؔ نے اب تک ساری باتیں خاموشی سے سنی تھیں۔ اب انھوں نے جنابِ صدر کی اجازت سے بحث میں شامل ہونا چاہا...... جو

الفاظ اس موقع پر انھوں نے استعمال کئے تھے وہ مجھے اچھی طرح یاد ہیں۔ ان کا اعادہ آپ کے لیے بھی یقیناً دلچسپی کا باعث ہوگا۔ وہ الفاظ یہ ہیں:

''جنابِ صدر! نئی شاعری سے میرا بھی تھوڑا سا ناجائز تعلق ہے اس لیے کچھ عرض کرنے کی اجازت چاہتا ہوں۔''

اپنے اور نئی شاعری کے جس تعلق کو میراؔجی نے ناجائز کہا تھا اس کی نوعیت سے میں بھی واقف تھا۔ اور مجھے معلوم تھا کہ اس تعلق نے میراؔجی کے دامن میں بدنامی کے دھبوں کے سوا اور کچھ نہیں چھوڑا۔ لیکن اس تعلق کو ناجائز کہنے میں جو بات ہے وہ لطف سے بھی خالی نہیں اور نکتہ سنجی و نکتہ آفرینی سے بھی۔ یہ نکتہ سنجی اس لحاظ سے اور بھی زیادہ قابلِ توجہ ہے کہ یہاں کہنے والے نے خود اپنے آپ کو ناقدانہ طنز کا نشانہ بنایا ہے۔

اس تمہید کے بعد میراؔجی نے کیا کیا کہا اور کس کس طرح کہا۔ اس کے دہرانے کا یہ محل نہیں۔ اس واقعہ سے میراؔجی کی شخصیت کے ناقدانہ پہلوؤں پر جو روشنی پڑتی ہے صرف اس کی طرف اشارہ مقصود ہے۔ میراؔجی نے جو تنقید کی ہیں یا جو اس طرح کی چیزیں لکھی ہیں جنھیں تنقید کہا جا سکے ان کی نکتہ آفرینی ہے۔ صاف گوئی ہے، شگفتگی ہے اور لطف مزاح کی جھلک ہے۔ ان تنقید تحریروں میں اس کے علاوہ بھی بہت سے چیزیں ہیں۔ لیکن ان بہت سی چیزوں کا ذکر کرنے سے پہلے شاید یہ دیکھنا ضروری ہے کہ میراجی کا تنقیدی سرمایہ کیا ہے۔

ایک تو میراجی کی وہ کتاب جو اس نظم میں، کے نام سے چھپ چکی ہے اور دوسرے مشرق و مغرب کے ۱۹۰۸ء شاعروں کی زندگی اور کلام پر ان کے وہ تفصیلی تبصرے جو ''ادبی دنیا'' میں چھپے تھے اور کتابی صورت میں مرتب نہیں ہو سکے۔ کچھ چھوٹی موٹی منتشر تحریریں اور بھی ہوں گی۔ لیکن میرا جائزہ صرف ان دو چیزوں تک محدود ہے اور ان دو چیزوں کو دیکھ کر ان کے ذاتی رجحانات کے متعلق کچھ نتیجے اخذ کئے ہیں۔ دو نتیجے جو بالکل بدیہی ہیں اور جن تک پہنچنے کے لیے مطالعہ اور چھان

بین کی قطعی ضرورت نہیں۔ یہ ہیں کہ میراجی نے تنقید، تبصرہ یا تجزیہ کے لیے یا نظموں کا انتخاب کیا ہے، یا شاعروں کا اور ان دونوں چیزوں کے انتخاب کے معاملہ میں ان کی نظر عموماً ایسی نظموں اور ایسے شاعروں پر ٹھہری ہے جن میں عام روش سے انحرف کے آثار ہیں۔ جنہوں نے جدت اور نئے پن کو اپنا مسلک بنایا ہے اور جن کو رگوں میں ادبی سماجی یا سیاسی ماحول سے بغاوت کا خون رواں دواں ہے۔

اور تبصروں کو پڑھنے کے بعد پڑھنے والا جو مجموعی تاثر قبول کرتا ہے وہ یہ ہے کہ وہ کسی نظم کے متعلق کچھ لکھیں یا شاعر کے، ان کا انداز مبصرانہ یا تنقیدی ہونے کی بجائے تجزیاتی ہوتا جہاں نظموں کا تبصرہ مقصود ہے وہاں میراجی کی اچھائی یا برائی کو پرکھے یا نظم نگاری کے اصول کو کسوٹی بنانے کے بجائے اپنی جدت پسند طبیعت اور اس طبیعت کی بدلتی ہوئی لہروں کا سہارا لے کر نظم کی کہانی یا (اگر کہانی کی بجائے ان کا پسندیدہ لفظ استعمال کیا جائے تو) قصہ سنانے کے سارے لوازم مہیا کر لیتے ہیں۔

نظم کا سیاسی، سماجی، معاشرتی یا اخلاقی ماحول ہے...... کہنے والے نے جو کچھ کہنا چاہا ہے اس سے پہلے اس کے ذہن نے کون کون سی راہیں طے کی ہیں، کون سا لفظ اور کون سا مصرعہ اس کے تحت الشعور کے کس بھید کی غمازی کرتا ہے یا کر سکتا ہے۔ شاعر نے ذہن سامع کے لیے کون کون سی کڑیاں چھوڑ دی ہیں اور ان چھٹی ہوئی کڑیوں کا رشتہ کیوں اور کس طرح جڑ تا ہے۔ قصہ کے ان لوازم کے مہیا کرنے میں جہاں ایک طرف میراجی کی ندرت پسندی ان کی معاون ہے۔ ایک دوسری چیز ان کے یہ سوچنے اور سمجھنے کی عادت ہے کہ ہر نظم وضاحت تشریح اور تجزیہ کی محتاج اور ہر پڑھنے والا اس طرح کی وضاحت، تشریح اور تجزیہ کا خواہش مند ہے اور اس طرح تشریح و تجزیہ سے نہ صرف شاعر کی خدمت ہوتی ہے بلکہ نظم سمجھنے والے پر بھی ایک احسان ہوتا ہے اور ایک کی خدمت کرنے اور دوسرے کو ممنونِ احسان بنانے سے بلا ارادہ ایک مفید اور دلچسپ چیز کی تخلیق ہوتی

ہے۔ یہ مفید اور دلچسپ چیز تنقید ہے۔

ہم عصر شاعروں کی بے شمار نظموں کی ایسی وضاحت میں ہمیں جا بجا نکتہ آفرینی کے موتی چمکتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس نکتہ آفرینی میں جو حقیقت میں نکتہ سنجی کا لازمی نتیجہ ہے کہیں کہیں فکر کی گہرائی ہے اور جہاں کہیں یہ ہے بڑی خیال افزاء ہے۔ شاعرانہ تاویلوں کی دلکشی اور دلنشینی ہے اور ان ساری چیزوں کے ساتھ تنقید کے صحیح حق اور منصب کا احساس اور پاسداری بھی ہے۔ لیکن یہ سب کچھ نہ صرف یہ کہ ہر جگہ نہیں بلکہ بہت کم جگہ ہے۔ میراجی کو نئی بات کہنے اور اسے نئے انداز میں کہنے کا شوق بھی ہے اور عادت بھی اور یہ شوق اور یہ عادت توضیح تشریح اور تاویل کو تنقید کی منطقی حدوں میں نہیں رہنے دیتی۔ تنقید کی منطق میں جو زنجیریں وجۂ آرائش ہیں یہاں انھیں توڑ کر کسی ایسی راہ پر چلنے کا جذبہ غالب ہے جو اِن زنجیروں کی جھنکار سے ناآشنا ہو۔

نظم ہو یا غزل، شعر کی وضاحت اور اس سے تجزیہ کے کچھ مقاصد ہیں اور کچھ حدود۔ ان سارے مقاصد کا خلاصہ یہ ہے کہ وضاحت تشریح یا تجزیہ سے شعر کی لذت زیادہ ہو، وہ حسین سے حسین تر بنے، لکھنے والے نے اس پر تشبیہوں، استعاروں اور ذہنی مفروضات کے جو پردے ڈالے ہیں نقاد انھیں آہستہ آہستہ اٹھاتا جائے کہ حسن کی جھلک ہر نئے پردے کے اٹھنے کے بعد زیادہ دلکش ہو، یہاں تک کہ سارے پردے اٹھتے اٹھتے یہ دلکشی دل بری، دل ستانی بن جائے شعر کہنے والے نے شعر میں فکر و تخیل کے جو گوشے ارادۃً پوشیدہ رکھے ہیں ان تک پہنچنا اور سامعین کو ان کے رموز سے آشنا کرانا شارح کا منصب ہے، ڈور کا جو سرا ڈھونڈنے والے کی نظر سے اوجھل ہو گیا ہے۔ شارح اپنی باریک بینی سے اسے ڈھونڈ نکالتا ہے اور کھوئی ہوئی چیز کے پا جانے میں جو لذت ہے، سامع کو اس میں پوری طرح شریک کرتا ہے۔ شعر کی تشریح و توضیح اس کے تجزیہ اور تاویل سے پیاسے کی پیاس بجھتی ہے اور یوں اپنی تشنگی کو آسودہ کرنے میں اس کے لیے جو سرور ہے اس کا تقاضا صرف یہ ہے کہ تشنگی تیز تر ہو کر آسودگی لذیذ تر بن سکے۔

جیسا کہ میں نے ابھی کہا میرا جی نے کبھی کبھی حسن کو یوں بے نقاب کیا ہے یوں ہی تشنگی کو آسودگی کا سرور بخشا ہے اور یوں ہی ڈور کے الجھے ہوئے سروں کو سلجھایا ہے۔لیکن اکثر انھوں نے اپنے اس منصب کے حدود سے بے نیازی برتی ہے (یہاں مجھے شبہ ہے کہ یہ بے نیازی سچ مچ ارادی بھی ہے یا نہیں......میرا جی کی وارفتہ طبعی اور آزاد منشی اور ہر فن کار سے ان کی والہانہ شیفتگی کا جواب تو یہی ہے کہ غالباً نہیں)۔بہر حال یہ بے نیازی بڑی واضح ہے اور اس نے جدّت، ذہانت رفعتِ تخیل، تعمق فکر اور شاعرانہ لطافتوں کی کہیں کہیں چمک جانے والی بجلیوں کو اپنے پردے میں چھپالیا ہے اور ان نظموں کے ان تجزیوں کو پڑھ کر آدمی یہ سوچتا ہے کہ کاش یہ تجزیہ اتنا زیادہ طویل نہ ہوتا۔کاش اس میں نظم سے کم ابہام ہوتا اور کاش ڈور کا یہ سرا یوں اور نہ الجھ گیا ہوتا......میرا جی نے نظموں کی جو وضاحت اور ان کا تجزیہ کیا ہے اس میں بعض جگہ تاویل قابلِ قبول نہیں معلوم ہوتی۔ بعض جگہ اس میں اور نظم میں کوئی ربط نہیں ہوتا اور کہیں کہیں شعر کے اس طرح مدرسہ پہنچ جانے پر شعر اور شاعر دونوں کی حالت قابلِ رحم بن جاتی ہے۔ یہ سب کچھ جدت طرازی کا کرشمہ ہے۔ لیکن یہاں بھی ایک بات لطف سے خالی نہیں اور وہ یہ کہ میرا جی کے بیان میں زور، روانی اور تسلسل بھی ہے اور لہجہ میں یقین بھی اور ساتھ ساتھ شگفتگی بھی۔ یہ ساری چیزیں نظم سے الگ کر کے دیکھی جائیں تو ان میں خاصی کشش ہے۔

میرا جی کی تنقید میں تجزیہ نے فن کار کی تخلیق کے حسن کو گھٹانے یا بڑھانے میں۔اس کی لطیف جمالیاتی تفہیم اور لذت اندوزی میں جو حصہ لیا ہے اس کا ذکر میں نے کچھ اس انداز سے کیا ہے کہ: ''ان کی تنقید کا صحیح مقام متعین کرنے کی کوشش کرتے وقت یہ احساس ہوسکتا ہے کہ میرا جی کی تجزیاتی تنقید تجزیاتی ہونے کے باوجود تجزیہ کی معین منطقی راہوں پر نہیں چلتی۔'' اس کی رہنمائی نقاد کے جدت طلب ذوق اور اس کی بے نیازانہ وارفتگی نے کی ہے۔اس لیے اس میں کسی ناقدانہ نقطہ نظر کی جستجو بے معنی ہے۔ایسا نہیں میرا جی نے نظموں کا تجزیہ اور شاعروں کا تعارف کراتے وقت

جا بجا اپنے تنقیدی مسلک اور اس کے اجزائے ترکیبی کا ذکر کیا ہے اور ان جستہ جستہ اشاروں سے اور مسلک کے ان اشاروں اور عملی تنقید کے مطابق سے جو نتیجے نکلتے ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے کہ میراجی کے نزدیک شاعر اور شاعری کا مطالعہ لازمی طور پر معاشرتی اور تمدنی پس منظر سے وابستہ ہونا چاہیے، اس لیے کہ دونوں میں بڑا گہرا ربط اور بڑا قریبی رشتہ ہے۔

شاعری کی راگ و پے میں ماحول کا رنگ اس طرح جذب ہوتا ہے کہ اس رنگ کی نوعیت معلوم کیے بغیر نہ شاعری کے محرکات کا پتہ چل سکتا ہے اور نہ اس سے پورا لطف حاصل کیا جا سکتا ہے۔ میراجی کے نزدیک جس طرح ماحول کے مطالعہ کے بغیر ادب اور شاعری کو سمجھنا اور اس سے پورا لطف حاصل کرنا ممکن نہیں، اسی طرح شاعر کی زندگی کے حالات جانے بغیر اس کے ذہن اور تخیل کی تخلیقات کی گہرائیوں میں ڈوب کر ان میں سرشار ہونا ناممکن ہے۔

ذاتی حالات کا یہ علم شعر پڑھنے اور سننے والے کو شاعر کے فنی رموز کا راز داں بھی بناتا ہے اور اس احساس جمال کی تسکین بھی کرتا ہے جس کا لطافت فن سے بہت گہرا اور ناگزیر رشتہ ہے۔ میراجی نے ان دونوں باتوں کو اپنی تنقیدی تحریروں میں بار بار دہرایا ہے اور شاعروں کی فنی حیثیت کا جائزہ لیتے وقت اور ان کے کلام کے حسن خاص کو عام بنانے کی کوشش کرتے وقت انھیں پوری طرح برتا بھی ہے۔ اس لیے ان کی وہ تنقیدیں جو شاعروں کی مجموعی حیثیت کا جائزہ لینے کی غرض سے کی ہیں ایسے مصفی اور شفاف آئینے ہیں جن میں شعر شاعر اور شاعر کے ماحول کی تصویریں بڑے نظر فریب انداز میں ہمارے سامنے آتی ہیں اور ہم پشکن، طامس مور، اور چنڈی داس کو اپنے دل کے گوشوں میں جگہ دیتے ہیں، ان سے مصروف نیاز ہوتے ہیں۔ ان کے راز داں بنتے اور ان کی ہم نوائی کی خلش محسوس کرتے ہیں۔ لیکن اور یہ لیکن میراجی کی اس فطرت کا عکس ہے جو منطق کو اپنانے کا دعویٰ کر کے بھی شاعری سے قریب رہنا چاہتی ہے۔ جسے زنجیریں، خواہ وہ طلائی ہی کیوں نہ ہوں توڑنے پھوڑنے ہی میں مزا آتا ہے۔ جسے کسی بنی بنائی صراطِ مستقیم پر چلنے کی جگہ

دشت نوردی اور بادیہ پیمائی کی خلش میں زیادہ لذت محسوس ہوتی ہے اور اس لیے پھولوں کی نکہت ورنگینی سے مسحور ہوتے ہوتے وہ کانٹوں سے کھیلنے اور انھیں اپنے سینے سے لگانے لگتا ہے اور اس لیے وہ ''لیکن''، جس سے میں نے ابھی جملہ ختم کیا تھا۔

میراجی شاعری پر ماحول کی اثر انگیزی سے بھی واقف ہیں اور انھیں شاعر کی حیات اور اس کے کلام کے باہمی رشتہ کی اہمیت کا بھی پوری طرح احساس ہے لیکن کبھی کبھی ایسی باتیں بھی لکھ جاتے ہیں جو بدیہی طور پر اس اصول کی ضد ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''میر غالب اور اقبال ایسے عظیم شعراء کے مطالعہ کے لیے اس بات کی قطعی ضرورت نہیں کہ ہم ان شاعروں کے سوانح سے واقف ہوں ...... کیونکہ ان کا کلام ہی ان کی شخصیت اور انفرادیت کا آئینہ دار ہے۔ لیکن انشا اور داغ اور ایسے شاعروں کے کلام سے لطف اندوز ہونے کے لیے نہایت ضروری ہے کہ ان کے واقعاتِ حیات کو پہلے جان لیں۔''

ایک دوسری جگہ کہتے ہیں:

> ''اپنے ماحول سے متاثر ہونا تو لازمی ہے لیکن بعض پہلوؤں سے دور کی باتیں نہایت گہرے اثرات کرتی ہیں۔''

یہ تضاد میراجی کی تنقید کی بہت بڑی خصوصیت ہے اور یہ بہت بڑی خصوصیت صرف ماحول اور شخصی حالات ہی کے منصب اور استعمال کے سلسلہ میں نہیں اور بھی جابجا ظاہر ہوئی ہے۔ مثلاً ہر اچھے نقاد کی طرح میراجی بھی اپنی تنقید میں غیر جانب دار ہیں اور حسن کی جستجو میں دوست، دشمن یگانے بیگانے کے آگے دامن پھیلانے سے گریز نہیں کرتے۔ انھیں تو حسن کی بھیگ چاہئے کوئی دے۔ بھیگ مل جاتی ہے تو بھیگ پانے والا خوب جی بھر کے دعائیں دیتا ہے اور احسان مندی کا یہ جذبہ داتا کے معمولی سے حسن کو بھی بڑا احسن بنا کر پیش کر دیتا ہے۔ اور یہی تنقید کی کمزوری ہے۔

حسن کی تلاش میں غیر جانبداری بجا۔لیکن یہ کیا ضرور ہے کہ اپنے مقصد کو پہنچنے والا (اور خصوصاً وہ پہنچنے والا جو شعر کا نقاد ہو) نہ صرف اچھائیوں کو اچھائیاں کہے، بلکہ برائیوں کی جذباتی تاویل بھی شروع کر دے۔

میراؔجی اکثر اپنی تنقید میں یہی کرتے ہیں فنی تخلیق کی محبت اور انہیں فن کار کا گرویدہ بنا دیتی ہےاور فن کار کی گرویدگی اس کی ہر تخلیق میں حسن تلاش کر لیتی ہے۔ یہاں تک کہ عیب حسن بن کے سامنے آتے ہیں اور نظموں کی ایسی تاویل شروع ہو جاتی ہے جو کوشش اور کاوش کے باوجود پڑھنے والے کو ان میں نہیں ملتی۔ایک بات البتہ ہے۔یہ تاویل بے حد حسین ہوتی ہےاور جی چاہتا ہے کہ جو حسن مفسر نے نظم میں دیکھے ہیں وہ شاعر کی نظر میں بھی ہوئے۔

تنقید، تفسیر اور تجزیہ میں میراؔجی نے صرف ایک چیز کو اپنا مسلک بنایا ہے۔وہ نظم کی تنقید، تفسیر اور تجزیہ اس لیے کرتے ہیں کہ ان کے چھپے ڈھکے ہوئے حسن کو بے نقاب کریں۔اس کی لفظی اور فنی اور اس سے بھی زیادہ اس کی معنوی خوبیوں سے خود نقاد کے دل پر حسن کے جذب وکشش کے جو نقوش بنے ہیں وہی نقش وہ دوسروں کے دلوں پر بھی کھینچنا چاہتا ہے۔حسن کا مشاہدہ ایک ایسی دولت اور ایسا سرمایہ ہے جو کسی ایک کی ملکیت نہیں۔ ہر دیکھنے والا اپنی اپنی بساط اور توفیق کے مطابق مہرِ حسن سے کسبِ ضیا کرتا ہےاور اس ضیا کو اپنے نہاں خانہ کی زینت بناتا ہے۔اس کسبِ ضیا میں ایک لذتِ سرمدی ہے جس کی نظر میں جتنی تیزی اور جتنی گہرائی کم یا زیادہ ہے لذت و مسرت کا یہ احساس بھی اس کے مطابق کم یا زیادہ ہے۔نقاد اور مفسرِ کی نظر کا یہی امتیاز اسے دوسروں سے برتر بناتا ہے کہ فطرت نے اس میں حسن کے مشاہدہ اور اس مشاہدہ سے مسرت اندوزی کی صفات دوسروں سے زیادہ ودیعت کی ہیں۔لیکن نقاد، نقاد اور مفسر مفسر میں بھی فرق ہے، فرق صرف اس لحاظ سے ہے کہ کس کی نظر حسن پر پڑے ہوئے بے شمار نقابوں میں سے کتنی کو چیر کر حسن کی حقیقت تک پہنچتی اور کس حد تک لطف ومسرت کے موتیوں سے اپنا دامن بھرتی ہے۔

میراجی کو فطرت نے یہی امتیاز بخشی ہے اور یہی حسن شناس دل۔ یہ نظر اور یہ دل اور بھی بہت سوں کو ملتا ہے۔ میراجی میں اور دوسروں میں ایک فرق البتہ ہے وہ جب حسن کو بے نقاب دیکھ لیں اور اس بے حجابی کی تڑپ دل میں محسوس کریں تو ان کی خواہش یہ ہوتی ہے کہ وہ یہی جلوہ دوسروں کو دکھائیں اور یہی تڑپ دوسروں کے دل میں بھی پیدا کریں۔ اسی لیے ان کی تنقید نے شاعروں کو جستہ جستہ نظموں میں یا ان کے پورے سرمایۂ شعر وسخن میں جو حسن دیکھا ہے (اور حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے عموماً حسن ہی کی جھلک دیکھی ہے) اس حسن کے نور سے وہ ہر دل کو معمور کرنا چاہتے ہیں۔ اس طرح جیسے یہ ان کا مقدس فریضہ ہے اور اس لیے میراجی کی تنقید کا جائزہ لینے کے بعد اگر کوئی شخص یہ نتیجہ نکالے کہ انھوں نے اپنی تنقید میں جن جن چیزوں کو اصول کی طرح برتا ہے ان میں کسی منطق کو دخل نہیں یا اس اصول میں کوئی ربط یا ہم آہنگی نہیں یا ان کا تجزیہ منطق کی دلیلوں کے بجائے پسند و ناپسندیدگی کی ہر آن بدلتی ہوئی جذباتی لہروں کی آغوش کا پروردہ ہے یا اس میں شاعروں کے ساتھ حد درجہ کی شیفتگی برتی گئی ہے تو جو چیز وہ اس سے بھی زیادہ شدت سے محسوس کرتا ہے وہ یہ ہے کہ یہ تنقید حسن کی پرستار ہے اور خود حسن کی کیفیتوں میں سرشار ہو کر جو ساری دنیا کو اس کا پرستار بھی بنانا چاہتی ہے۔ اور حسن و جمال کی دولت ہر طرف بکھیرتی ہے، سرور و انبساط ہر ایک کا سرمایہ بنتا ہے اور یہ منطق کی خدمت ہو یا نہ ہو زندگی کی خدمت ضرور ہے۔

میراجی کی شخصیت کے لوچ، ان کی دردمندی، ان کی حسن پرستی، ان کی ذہانت اور ذکاوت اور خود باغی اور جدت طراز ہو کر دوسروں کی بغاوت اور جدت طرازی کی قدردانی۔ یہ ساری صفات مل کر ان کی تنقید و تفسیر کو ایک ایسا رنگ دیتی ہیں جو تنقیدِ عالیہ کا رنگ تو ہرگز نہیں اسے تنقید کی تاریخ میں بھی شاید کوئی مقام نہ ملے۔ لیکن اس میں جا بجا فکر کی بلندی، تخیل کی رنگینی اور بیان کی لطافت کے ایسے جواہر پارے ملتے ہیں کہ پڑھنے والا خواہ ان کی عظمت تسلیم نہ کرے لیکن ان کی محبوبی سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔

میراجی کی تنقید حسن محبوبی کا پیکر ہے۔ سخت گیری و درشتی کی جگہ چشم پوشی، شگفتہ طبعی اور شیریں دہنی اس کا اندازِ خاص ہے۔ تنقید کو یہ انداز عزیز نہ ہو نہ سہی۔ زندگی اور انسانیت کا فروغ اسی میں ہے۔

جابر علی سید

میرا جی اور عملی تنقید

بغیر کسی خوف کے میرا جی کو اردو میں عملی تنقید کا پیشرو کہہ سکتے ہیں۔ اگر چہ یہ قافلہ سالار عملی تنقید کی اصطلاح سے بھی واقف نہیں تھا۔ ''اس نظم میں'' کا لکھنے والا نظم کے تجزیاتی مطالعوں میں عملی تنقید ہی کے قابل قدر نمونے پیش کر رہا تھا۔ یہ مطالعے ادبی دنیا میں ۱۹۴۰ء سے ۱۹۴۳ء تک ایک ایک کر کے شائع ہوتے رہے اور ۱۹۴۴ء میں ایک مختصر مگر دلچسپ پیش لفظ کے ساتھ ''اُس نظم میں'' ...... کے پر کشش نام سے جمع کر دیے گئے۔ ہماری عملی تنقید عملی طور پر آج بھی انہی خطوط پر چل رہی ہے جو ''اس نظم میں''، کے مطالعوں میں بروئے کار نظر آتے ہیں۔

یہ محض حسنِ اتفاق ہے کہ انگریزی میں عملی تنقید کے بانی ڈاکٹر رچرڈز کے دو اہم تنقیدی کارنامے ادبی تنقید کے اصول اور عملی تنقید، بالترتیب ۱۹۲۴ء اور ۱۹۲۹ء میں شائع ہوئے اور میرا جی کی عملی تنقید میں جو عملی تنقید سے دس بارہ سال بعد معرض وجود میں آئیں۔ غیر شعوری طور پر رچرڈز کی تنقیدی تعلیمات سے متاثر نظر آتے ہیں۔ میرا جی کو ڈاکٹر رچرڈز سے واقفیت تک نہیں تھی لیکن رچرڈز کے اصولِ تنقید بنیادی طور پر میرا جی کے مطالعوں میں اپنے خدوخال دکھاتے نظر آتے ہیں۔ رچرڈز کے تنقیدی دبستان کو کئی سال آگے چل کر اس کے شاگرد کلیم الدین احمد نے اردو میں رواج دیا اور عملی تنقید کے بعض قابلِ رشک نمونے پیش کیے۔ میرا جی کو کلیم الدین احمد کا پیش رَو بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ خود میرا جی نے اعتراف کیا ہے وہ میلارمے کے شارح چارلس موروں کا شاگرد ہے جب کہ کلیم الدین احمد نے اپنے استاد رچرڈز سے فائدہ اٹھایا ہے ان دو شاگردوں کی عملی تنقیدوں سے اردو تنقید، نفسیاتی، سائنسی، معروضی بنیادوں پر استوار ہونے لگی ہے

پھر میراجؔی اور کلیم الدین احمد کی سی معروضیت، غیر جانبداری اور دیانت بھی اردو تنقید میں بہت کم نظر آتی ہے۔

میراجؔی کے تجزیے رچرڈز کی عملی تنقید کا سا طریق کار نہیں رکھتے۔ رچرڈز کسی نظم کا تجزیہ گمنام طور پر کئی طالب علموں سے کراتا تھا اور پھر ان مطالعوں کے تقابلی مطالعہ کی روشنی میں اپنے اصولِ تنقید کی عملی صورت کا جائزہ لیتا تھا۔ اس کے برخلاف میراجؔی نظموں کے شاعروں کے ناموں ہی سے واقف نہیں۔ ان میں سے اکثر کو ذاتی طور پر بھی جانتا ہے لیکن اس کی غیر جانبداری کبھی شکست نہیں کھاتی۔

''اس نظم میں'' شامل پچاس نظموں کے تجزیے ہیں۔ جو متعدد اور مختلف ہیئتوں میں لکھی گئی ہیں۔ آزاد، معرا، پابند، مثنوی نما، ان میں رباعیاں بھی ہیں اور ایک ساقی نامہ بھی شامل ہے لیکن تجزیہ نگار ہیئت کے اس تنوع کو قابلِ اعتنا ہنر جانتا، نہ تمام نظموں کے ابہام کو کھولنا چاہتا ہے اگرچہ متعدد نظمیں ایسی ہی ہیں لیکن غیر مبہم نظموں کے واشگاف کرنے کا مقصد بعض نظموں کے سیاسی، عمرانی، نفسیاتی اور جنسی پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنا ہے جہاں بعض نظمیں مبہم بھی ہیں اور عمرانی اشارے بھی اپنے اندر رکھتی ہیں وہاں ان نظموں کا تجزیہ مفصّل اور سیر حاصل ہو گیا ہے۔ مبہم ترین نظمیں راشدؔ، قیوم نظرؔ، یوسف ظفر، وشوامتر عادل کی ہیں۔ کم مبہم نظموں کے شاعروں میں، احمد ندیم قاسمی، جوش ملیح آبادی، فیض احمد فیض، فضل حسین کیف، شریف کنجاہی، عبدالحمید عدم اور شاد عارفی کے نام نمایاں ہیں۔ غیر مبہم یا کم مبہم کے تجزیے میں میراجی نے زیادہ سے زیادہ جمالیاتی اصولِ تحقیق (شعری موسیقی ڈکشن، نظام خوانی، بحر وغیرہ) کو ملحوظ رکھا ہے لیکن بحیثیت مجموعی میراجؔی کا تجزیہ جامع اور Methodical نہیں پھر اس کی حیثیت Critical Appreciation کی سی ہے، شاذ و نادر ہی کسی نظم کی خامیوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ شاید جدید نظم کی حوصلہ افزائی، پیشِ نظر تھی ورنہ میراجی کا تنقیدی شعور، تخلیق کی خامیوں سے ناواقف نہیں ہو سکتا تھا۔ اس طرح

میراجؔی کی حیثیت جدید نظم کے مشفق و مربی کی سی ہو جاتی ہے۔

میراجی کی عملی تنقید میں اس کے شعری جمالیات کا سراغ لگانا کچھ مشکل نہیں۔ وہ آزاد جمالیات Free Aesthetics کا حامی اور تربیت کنندہ ہے اور شاعری کو دبستان، لیبلوں، نعروں اور گروہ بندیوں سے ممکن حد تک آزاد دیکھنا چاہتا ہے۔ نظم ترقی پسندانہ نوعیت کی ہو یا کسی اور قسم کی، میراجؔی کا اصولِ جمالیات آزاد رہتا ہے اور ہمیشہ موضوع کے فنکارانہ پہلوؤں سے تعرض کرتا ہے، ترقی پسندانہ شاعری پر البتہ میراجؔی کے ریمارکس کافی سخت ہیں اور اس کی آزاد جمالیات کو Support کرتے نظر آتے ہیں۔

''ایک گروہ اپنے کو ترقی پسند ہی کہلاتا ہے بلکہ کہا جا سکتا ہے کہ پہلے گروہ میں تالاب کو گندا کرنے والی مچھلیاں زیادہ ہیں اس گروہ میں ایسے شعراء کی کثرت ہے جن کے جذبات و خیالات کلیتہً اپنے نہیں ہیں، جن کے اپنے پاس کوئی ایسا خیال نہیں تھا جسے وہ شعر کے ذریعے پیش کرتے اور اس لیے انھوں نے چند تبلیغی باتوں کو جو نثر میں بہتر طور پر ادا ہو سکتی تھیں۔ ایک سطحی اور کم و بیش غیر مؤثر انداز میں ظاہر کرنا شروع کر دیا ہے۔ دوسرے گروہ کے کلام میں زندگی محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ یہ جو کچھ کہتے ہیں فطری تحریکِ شعری کی بنا پر کہتے ہیں۔ اس لیے ان کے کلام میں زندگی کے حقیقت نما بہاؤ کی بے ساختگی ہے۔'' (پیش لفظ)

میراجؔی نے جدید نظم کے عمرانی پہلوؤں اور ضرورتوں کی طرف ان لفظوں میں اشارہ کیا ہے۔

''ادب زندگی کا ترجمان ہے اور ظاہر ہے کہ ہماری زندگی ماہ بہ ماہ نہیں تو سال بہ سال ضرور بدل جاتی ہے (یہ ۱۹۴۱ء کا ذکر ہے) اور یوں نہ صرف سماجی اور اقتصادی حالات ادب پر اثر انداز ہو رہے ہیں بلکہ اس کے ساتھ ساتھ ذہنی طور پر بھی، خصوصاً مغرب سے آئے ہوئے خیالات ادب اور آرٹ میں بھی ایک جدید اندازِ نظر قائم ہوتا جا رہا ہے۔''

آگے چل کر میراجؔی نے شعر و ادب کے قارئین کی تین قسمیں بتائی ہیں۔ ایک وہ جو بالکل

کاہل اور سست ہے، دوسرا ذہین اور حساس گروہ اور تیسرا اقدامت پرست گروہ۔ دوسرا گروہ جو ذہین اور حساس ہے، صحیح معنوں میں، ترقی پسند ہے۔ اس میں روحِ حیات ہے اور فطری طرزِ زندگی، تیسرا گروہ قابل رحم ہے اور اس کی زندگی ناخوشگوار اور غیر فطری ہے، کیونکہ وہ ہر نئی چیز سے گھبراتا ہے۔ میراجی کے اس ریمارک میں لارنس کی روح کی آواز سنائی دیتی ہے۔ لارنس جو مہلت کی آزاد زندگی کا علمبردار ہے۔ میراجی نے لارنس کو انگلستان کا پیامی شاعر کہا ہے۔ یہ پیام LIFE OF FREE PASSION ہی کا پیغام ہے۔

ابہام کے بارے میں میراجی کے خیالات کچھ اس قسم کے ہیں۔

''اردو شاعری میں اگرچہ پرانے شعراء میں سے مومن اور غالب ابہام کے لحاظ سے نمایاں درجہ رکھتے ہیں لیکن موجودہ اور جدید شاعری کی آمد اور مغربی تعلیم و تہذیب کے اثرات سے شاعری میں ابہام کے بعض نئے پہلو بھی نکل آئے ہیں اور ان پر غور و خوض کی، اس لیے اور بھی ضرورت ہے کہ شاعر کی ذہنی اور نفسی حرکات کو بھی تخلیقِ فن میں پہلے سے اب بہت زیادہ دخل ہوتا جارہا ہے یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجیے کہ اب شاعری پہلے کی نسبت بہت زیادہ انفرادی اور ذاتی ہوتی جارہی ہے۔ شاعر کے ذہن میں ایک خیال یا ایک تصور پیدا ہوتا ہے اور وہ اس کے اظہار کے لیے عام زبان سے ہٹ کر خاص اور مناسب الفاظ کی تلاش کرتا ہے جو اس کے خیال یا تصور کے لیے پورے طور پر مناسب اور ہم آہنگ ہوں اور اس اجنبیت کو دور کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم بھی شاعر کے نقطۂ خیال سے اپنے ذہن کی حرکت کو شروع کریں ورنہ ہمیں ان کی تخلیق میں ابہام اور جھول نظر آئے گا اور اگرچہ وہ ابہام ہمارے سمجھنے میں ہوگا لیکن ہم اپنی بے خیالی میں شاعر کے نام منڈھ دیں گے؟''

صاف نظر آ رہا ہے کہ میراؔجی جدیدیت پسندوں کی زبان میں ابلاغ کو قاری کا ''سر درد'' سمجھتا ہے اور شاعر کو ہر قسم کے الزام سے بری کر دیتا ہے۔ اس میں خود شاعری میراؔجی کی برأت کا پہلو بھی نکلتا ہے۔ میراؔجی کے بعض پسندیدہ شعراء بھی دفاع کا سامان پاتے ہیں تاہم اہم بات صرف یہ ہے کہ میراؔجی کے بغیر راشد، فیض، قیوم نظر، یوسف ظفر اور مختار صدیقی کی بعض اچھی نظمیں معمہ ہی رہ جاتیں یا پھر خود ان شاعروں کو اپنی وضاحت میں مضامین لکھنے پڑتے یا کم از کم کافی ہاؤسوں میں زبانی تشریح کرنی پڑتی لیکن ہم سب جانتے ہیں کہ حلقۂ اربابِ ذوق کی تشکیل کا اولین مقصد شعری ابہام کے مسئلے ہی کو حل کرنا تھا اور یہ مسئلہ اچھی طرح حل ہو گیا۔ ''نئی شاعری'' ''جدید شاعری'' سے زیادہ واضح اور غیر مبہم ہے۔

ہم شاید یہ دعویٰ بھی کر سکتے ہیں کہ مبہم میراؔجی نے اپنا ابہام دور کرنے کے لیے گیت لکھنے شروع کر دیئے تھے، یہ وجہ نہ بھی ہو تو بھی واضح ہے کہ شاعر میراؔجی کے دو حصے ہیں ایک نظم لکھنے والا اور دوسرا گیت لکھنے والا، خود ایک جگہ (مشرق و مغرب کے نغمے میں) میراؔجی نے ابہام پسندی کے الزام کا شریفانہ جواب دے دیا ہے۔

میراؔجی کے منطقی، نفسیاتی، سائنسی، جمالیاتی تجزیے اچھے اور دلکش نثر میں لکھے گئے ہیں۔ نثر باآہنگ ہے اور مختلف سروں میں تقسیم نہ ہونے کے باوجود زیر و بم رکھتی ہے۔ منطقی ارتقا اور نفسیاتی تحلیل قابلِ رشک ہے۔ میراؔجی کا تنقیدی اپریٹس مکمل اور کارآمد ہے۔ جیسے کسی کامیاب نقاد و شاعر کا ہونا چاہیے۔ شاید میراؔجی کی نثر ایک اور ذریعہ ہے، ابہام جیسے پریشان کن الزام سے بری ہونے کا۔

''اس نظم میں'' کا اسلوب پرکشش ہے اور آج تک اس کی تقلید کی جا رہی ہے یہ اس کے غیر فانی ہونے کا ثبوت ہے۔ میراؔجی کے تجزیوں سے بآسانی اس کے جمالیاتی اصولوں کا استنباط کیا جا سکتا ہے اور ان میں نظریے اور عمل کی وحدت صاف جھلکتی نظر آتی ہے۔ ''اُس نظم میں'' کی تنقیدی نثر کے بعض اہم اجزا ٹیکنکل اصطلاحوں کی صورت میں نمایاں نظر آتے ہیں۔ یہ سب کے سب انگریزی تنقید سے لی گئی ہیں۔ یہ فہرست شاید نامکمل سی ہے۔

تخلیق فن	Creation of art	ہم آہنگی	Concord Harmony
ردِعمل	Reaction	تحریکِ شعری	Motivation
خیال یا تصور	Idea	جائزہ	Study Estimate
فنکار	Artist	صنعت کار	Image
فطری تسلسل	Natural flow	خوشگوار اثر	Pleasant Effect

مفہوم سے بریت Emancipation from Cense

یہ تصور فرانسیسی علامت پسندوں اور لغویت نگاروں کے ہاں بار بار نظر آتا ہے Absrudism

اشاراتی کیفیت	Suggestive Effect	خارجی	Cbjective
داخلی	Subjective	تحت الشعور	Sub-conscious
نفسی حرکت	Psychic Movement	اندازِ نظر	Attitude
تأثر	Impression Effect	خوشگوار تصورات	Pleasant Fancies
اذیت پرستی	Sadism	الم پسندی	Masochism
احساس	Feeling	خیال کی پرواز	Flight of Imagination
تمثیل	Symbol	بیزاری	Disgust
پھیکا پن	Insipidity	خیال افروز	Illuminating
عصبیت	Nervous Activity	ہیئت	Form
موضوع	Theme	تنوع	Variety
تلازمِ خیال	Association of Ideas	فنی لحاظ سے	Technically
خودساختہ	Self Imposed		

ان جدید اصطلاحات کے پہلو بہ پہلو ہمیں بعض قدیم تنقیدی اصطلاحیں بھی نظر آتی ہیں کلام، بیان، لطف، خوبی، ادا، تشبیہ، استعارہ، معنوی تزئین، لفظی و معنی مناسبت، ان اصطلاحات کی موجودگی ہمیں بتاتی ہے کہ میراؔجی نے ابھی قدیم کلاسیکی تنقید کا دامن نہیں چھوڑا اور جدت پسند ہونے کے باوجود روایت کا احساس قائم ہے۔

یہ بات بڑی دلچسپ ہے کہ فرانسیسی علامت پسندوں سے گہری وابستگی رکھنے والا ایک شاعر نقاد علامتوں کا نعرہ لگانا پسند نہیں کرتا۔ میراجی نے پوری کتاب میں دو ایک سے زیادہ علامت کا لفظ استعمال نہیں کیا۔ ایک جگہ علامت کے لیے استعمال ہوا دوسری جگہ Symbol کے معنوں میں خواجہ مسعود علی ذوقی کی نظم 'جھیل کے کنارے' کے تجزیے میں یہ جملہ نظر آتا ہے۔

''طیور کی پرواز دبی ہوئی جنسی خواہش کی علامت ہے۔''

میراؔجی نے symbol کا مفہوم ادا کرنے کے لیے کبھی کبھی اشارہ اور کبھی تمثیل کی اصطلاح بھی استعمال کی ہے اور تمثیل کا استعمال مختار صدیقی کی نظم 'ایک تمثیل' کا جائزہ لیتے ہوئے ظاہر ہے کہ یہ سب Symbol کے منطقی بدل ہیں جو کسی تنقیدی جائزے میں مترادفاً استعمال ہو سکتی ہیں اور Indication Gesture یا Representive word یا Suggestive word کا مترادف ہے یہ بات حوصلہ افزا اور خوش آئند ہے کہ ایک علامت پسند شاعر علامتوں کو ساری شاعری کے برابر Synonym قرار دینے کے لیے تیار نہیں ہے دبستانی نعرہ لگانا اسے پسند نہیں۔ وہ علامت کو صرف اس کی جائز اہمیت دیتا ہے اور شعری کائنات کی وسعت کو کسی نعرے کی تنگنائے میں بدلنے کے لیے تیار نہیں۔ آج ہم میراؔجی کو علامت پسند شاعر کہتے ہیں لیکن اس طرح بادلیئر نے میلارمےؔ کو علامت پسند شاعر کہا تھا اور خود میلارمے کو اس بات کا شعوری احساس نہیں تھا۔

میراؔجی کے تجزیاتی مطالعے کو تخلیقی تنقید کہنا تخلیق سے زیادتی ہوگی۔ کسی نظم کا تجزیہ محض اس کی

نثری بازآفرینی ہے۔ وہ کتنی ہی اچھی منطقی، سائنسی، جمالیاتی نثر کیوں نہ ہو تجزیہ ہی ہے اس کی قدر و قیمت تنقیدی اور سائنسی ہے۔ وہ تخلیق کا بدل نہیں ہوسکتا۔ آب حیات اور اُردو شاعری پر ایک نظر کے مصنفوں کو اس بات پر قناعت کر لینی چاہیے کہ ان کی نثر خوبصورت یا آہنگ دلکش ہے اور ان کی پھیکی اور بے کیف شاعری کی اچھی طرح تلافی کرتی ہے۔ کسی مفرد شعر یا نظم میں ایک سے زیادہ پہلو تلاش کرنا اس شعر یا نظم کے تجزیہ نگار کو ذہانت کا Credit تو دے دیا جاتا ہے لیکن ایک خلاق ذہن کی خلاقی اس کا فطری حصہ نہیں بن سکتی۔

فیض احمد فیض 'انتباہ' میں للکار کر کہہ رہا ہے 'بول کہ لب آزاد ہیں تیرے' کس کے لب؟ شاعر کا مخاطب کون ہے؟ نظم کو سمجھنے کے لیے اس کی جستجو ضروری ہے وہ سمجھاتی ہے کہ شاعر کا مخاطب کوئی قیدی ہے لیکن زنجیر کو تو ابھی تیار ہونا ہے۔ وہ مخاطب قیدی نہیں ہوسکتا وہ شخص آزاد ہے لیکن اس کی آزادی شاید خطرے میں ہے، جسم و زبان کی موت سے پہلے یہ مصرع ظاہر کرتا ہے کہ عنقریب اس شخص کی نقل و حرکت پر پابندی لگ جائے گی اور اس خطرے سے شاعر اسے آگاہ کر رہا ہے لیکن کیا نظم کا موضوع وہ شخص ہے کہیں آہن گر کی دکان ہی تو اس کا موضوع نہیں۔ اس صورت میں قصہ یوں ہو جائے گا۔ شاعر دکان پر بنتی ہوئی زنجیروں کو دیکھتا ہے ایک نہایت معمولی سا واقعہ لیکن شاعر محبِّ وطن بھی ہے اُن بنتی ہوئی زنجیروں کو دیکھ کر اس کا تخیل اس سے کہتا ہے کہ یہ پابند کر دینے والی چیزیں وطن کے کسی جرائد کے لیے تیار ہو رہی ہیں اور تصور میں اس کے سامنے وہ مجاہد آ جاتا ہے وہ مجاہد کو للکار کر کہتا ہے جب تک تو آزاد ہے، سچ زندہ ہے تیری گرفتاری تیری نقل و حرکت اور تقریر پر پابندی لگ جائے گی اور وہ سچ کی موت ہوگی۔ اس لیے بول جو کچھ کہنا ہے کہہ لے۔ بول کہ لب آزاد ہیں تیرے۔

اس بات کا اعتراف کرنے کے بعد میراجی کا تجزیہ قابل قدر اور انکشاف انگیز ہے اس حقیقت کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہو گیا ہے کہ میراجی کو بعض نامعلوم وجوہات سے 'انتباہ' کے

شاعر کے سیاسی نظریات سے واقفیت نہیں تھی یا اگر تھی بھی تو اس کے مخصوص تنقیدی نظریے کے منافی تھا کہ انتباہ کا مخاطب شاعر خود ہے جو محبّ وطن اور انقلابی ہے اور اسے اپنی گرفتاری کا خدشہ ہے لیکن ہماری حیرت اس وقت بڑھ جاتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ اسی شاعر کی نظم چند روز اور ...... کا تجزیہ کرتے ہوئے تجزیہ نگار اسی شاعر کی شاعری کا لب لباب ان چند لفظوں کو قرار دے چکا تھا۔ ''ہائے میری جانِ انقلاب''

لیکن شاید میرا جی کی معروضیت اور غیر جانبداری کا یہی مفہوم ہے کہ وہ کسی نظم کا جائزہ لیتے وقت شاعر کی ذات سے یکسر قطع نظر کرنے اور صرف اس کی نظم پر توجہ مرکوز رکھے بلکہ اگر کوئی شائبہ شاعر سے ذاتی شناسائی کا ہو بھی تو اسے دانستہ بھلا دے۔

نظم 'انتباہ' کی جو تعبیر ہم آج کرتے ہیں، وہ میرا جی کے شعری نظریہ کا دفاع کرتی ہے۔ یہ دفاع اور بھی مستحکم ہو جاتا ہے۔ جب ہم تجزیہ نگاہ کا مطلبی فرید آبادی جیسے انقلابی کی مشہور نظم، تیرے ہی بچے تیرے ہی بالے کا مطالعہ پڑھتے ہیں۔ میرا جی کے یہ الفاظ خاص طور پر توجہ کے مستحق ہیں۔

''یہ نظم بھی اگر چہ اپنے ایسے ادب کی طرح بین الاقوامی سیاست ہی کی پیدوار ہے لیکن فنی لحاظ سے اس میں ایک دو باتیں ایسی ہیں جو اسے محض پروپیگنڈے سے کہیں بلند کر دیتی ہیں عام طور پر نثر کی تو بات ہی جدا ہے۔ نظم میں اشترا کی شعرا کبھی مزدور یا کسان یا مزدور اور کسان کے سر پر سوار ہو کر اور کبھی اسے اپنے سر پر سوار کر کے نہایت منجھی ہوئی صاف ستھری زبان (اور گاہے گاہے بہتر زبان ہیں) ان خیالات کی وکالت کرتے ہیں۔ جو زبان سے زیادہ محض سوچ بچار کا نتیجہ ہو سکتے ہیں۔ جن میں انفرادی زبان احساسات کو کم ہی دخل ہوتا ہے۔ اس وجہ سے ابتدا ہی اس ادبی تخلیق سے ایک ایسا تکلف نمایاں ہو جاتا ہے جو کامیاب ترجمانی اور تاثر کے راستے میں ایک زبردست رکاوٹ بن جاتا ہے، اس نقطۂ نظر سے دیکھتے ہوئے یہ نظم خود ساختہ اثرات سے مبرا معلوم ہوتی ہے......

ان سب باتوں کے علاوہ ایک نکتہ اور بھی ہے نیا یا ترقی پسند ادب کم سے کم اس کے اردو کے حامی مصنف اور شعراء اکثر ایسا مواد مختلف ادبی صورتوں میں ڈھالتے ہیں جو اردو ہی کو پرانی دورِ انحطاط کی شاعری اور راشد الخیری اور نذر سجاد حیدر کے بعض ناولوں کی طرح محض اذیت پرستانہ ادب بن کر رہ جاتا ہے اور ایک صالح ذہانت اسے ایک نفسی مرض کی علامت تصور کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔

جوش ملیح آبادی کی نظم ''مہاجن'' کے تجزیے میں میراجی کے یہ الفاظ شعری نظریہ کو تقویت پہنچاتے ہیں۔

''نظم صرف ایک بیانیہ چیز معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقت میں سرمایہ داری کے خلاف اس سے خاطر خواہ تاثر پیدا ہوتا ہے اور ہم غور کرنے لگتے ہیں کہ جس نظم میں اس قسم کے ناپسندیدہ اشخاص نشو ونما پا سکتے ہیں اور قائم رہ سکتے ہیں اسے بدلنا چاہیے۔''

جو شخص صاف لفظوں میں سرمایہ دارانہ مہاجنی نظام کو بدل دینا چاہتا ہو اس کی خواہش اگرچہ شاذ و نادر ہی ابھرتی ہو اور بیشتر اخلاقی یا جذباتی کیفیت پر مبنی ہو ادبی تنقید میں اسے آزاد جمالیات کا حامی ہی کہا جا سکتا ہے۔ میراجی کا کوئی دبستانی نعرہ نہیں اگر کوئی نعرہ ہے تو اسے وسعت پسندی، اخلاص، رواداری اور معروضیت پسندی کی آواز کہا جائے گا۔

آصف فرخی

اس نظم میں قصہ کیا ہے! میرا جی؟

تازہ کار اور جدّت پسند شاعر کے ساتھ ساتھ ادبی مضمون نگار کی حیثیت سے جدید اردو ادب میں میرا جی کی اہمیت دو چند ہے، لیکن جب ان کی ادبی تنقید کا ذکر ہوتا ہے تو بالعموم ''مشرق و مغرب کے نغمے'' سے آگے بات بڑھنے نہیں پاتی اور اس کتاب پر جب بھی بات ہوتی ہے تو داد و تحسین کی حدود میں۔ یہ کتاب ہی ایسی ہے، نقادوں کو وجد میں لانے والی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ''مشرق و مغرب کے نغمے'' واقعی منفرد کتاب ہے...... بہت عمدگی کے ساتھ لکھی ہوئی، شستہ اسلوب، جوش و جذبے کے ساتھ استدلال کی ہم آہنگی، بیان میں وضاحت، ایک وسیع المشرب نقطۂ نظر اور مختلف اسالیب و ادبی ادوار کے لیے قبولیت و کشادگی...... بلکہ اس سے بھی آگے، دنیا بھر کے ادب کو ایک ذہنی ایڈونچر سمجھ کر اس کی دید و دریافت کے لیے گھر سے نکل پڑنے کو ہمہ وقت تیار مصنف کے ان ہی ذہنی و ادبی ایڈونچرز کا احوال کے جسے ''ڈان کیہوٹے'' کی سی دلچسپی کے ساتھ داستان در داستان کے طور پر پڑھا جا سکتا ہے۔ اس کتاب میں خوبیاں اتنی ہیں کہ بعض بالکل سامنے ہی کی خامیوں سے درگزر کرنے کو جی چاہتا ہے اور ہم بودلیئر اور ایڈگر ایلن پو کے ساتھ ساتھ جان میسفیلڈ کو صف آرا دیکھ کر خون کا گھونٹ پی کر چُپ ہو جاتے ہیں......میرا جی کا احترام لازم ہے۔ اس کے باوجود، یہ احتیاط بھی پرچۂ ترکیبِ استعمال میں درج ہونا چاہیے کہ یہ مضامین تنقیدی عمل کی مثالیں کم کم ہی فراہم کرتے ہیں...... یہ شاید ان کی غایت بھی نہیں تھی۔ شاعر اور مترجم یہاں مہم جو سیاح زیادہ ہیں اور تفہیم و تعبیر کے فریضے پر عمل درآمد کرنے والے برائے نام۔ میرا جی کے تنقیدی منہاج اور آلاتِ تنقید یا تو اس چھوٹے سے مضمون میں نظر آتے ہیں جس کا

عنوان ہے ''نئی شاعری کی بنیادیں'' او جہاں تھوڑی سی جگہ میں انھوں نے کئی توجہ طلب باتیں قلم بند کردی ہیں، یا پھر معاصر شاعری کے ان تجزیاتی مطالعوں میں جو ''ادبی دنیا'' میں سلسلہ وار شائع ہونے کے بعد ۱۹۴۴ء میں شاہد احمد دہلوی نے کتاب کی صورت میں طبع کیا۔ میراجی کی زندگی میں شائع ہونے والی ان کی نثر کی اس واحد کتاب کا ذکر شاذو نادر ہی دیکھنے میں آتا ہے، حالاں کہ میراجی با قاعدہ طور پر تنقیدی منصب پر کارفرما بھی نظر آتے ہیں اور ایک باضابطہ ادبی طریقہ کار پر عمل پیرا بھی۔ بعض کتابیں نہ جانے کیوں نظر انداز ہو کر رہ جاتی ہیں اور اپنے مصنفین کی ادبی شہرت میں حصہ دار بننے سے محروم۔ شاید یہ بھی ان ہی بدقسمت کتابوں میں سے ایک ہے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے، یہ پہلی مرتبہ کے بعد اشاعت سے بھی محروم رہی۔ اس کتاب کی اہمیت صرف یہی نہیں کہ یہ میراجی کی کتاب ہے......اور یہ اہمیت بھی کون سی کم ہے...... بلکہ یہ بھی کہ یہاں ہم میراجی کے تنقیدی عمل سے براہِ راست واقفیت حاصل کر سکتے ہیں اور اس عمل کے ذریعے سے نظم کی اہمیت اجاگر ہوتی ہے۔ یہ احساس میراجی کے علاوہ بھلا اور کون دلا سکتا تھا؟

جدید اردو نظم کی جس شکل سے ہم واقف ہیں اور جو ہمارے عہد تک آتے آتے پوری طرح سے رائج ہے، اس کے بنیاد گزاروں میں میراجی سرفہرست ہیں۔ انھوں نے اس کو باضابطہ و با قاعدہ صنف کے طور پر اعتبار بخشا اور اسے اپنی فنی و ادبی ضروریات کا حامل بھی بنا دیا۔ اسی لیے نظم کے بارے میں میراجی کے خیالات کی اپنی اہمیت ہے اور پھر یہ تحریریں اضطراری یا incidental نہیں ہیں۔ ممکن ہے کہ ان کا آغاز ادارتی ضروریات کے تحت کیا گیا ہو کہ جس طرح مولانا صلاح الدین احمد ماہ بہ ماہ افسانوں پر اظہارِ خیال کرتے تھے، اسی طریقے سے میراجی نے نظم کے میدان میں اپنی جولاں گاہ تلاش کی۔ لیکن یہ تجزیے اس امر کا اظہار بن گئے کہ ہر ادبی صنف کی طرح نظم کے اپنے ڈھنگ اور قرینے ہوتے ہیں اور نظم اس بات کی متقاضی ہے کہ اس کو اس کے ان مطالبوں کے ساتھ پڑھا جائے۔ نظم کے مطالعے کا ایک باضابطہ طریقہ ہونا چاہیے اور یہ کہ جدید نظم

محض طنز اور پھبتی کا موجب نہیں، سنجیدہ ادبی تجزیے کی حق دار ہے۔ نظم کی تفہیم کے لیے یہ پہلا قدم بھی میراجی نے اٹھایا اور اس اعتبار سے بھی ''اس نظم میں'' کی اہمیت جدا ہے۔

نظم کے نام سے ہم آج ادب کی جس صنف کو پہچانتے ہیں، وہ غزل، مثنوی، مسدس، مسمط، مرثیہ، قصیدہ وغیرہ جیسی ہیئتوں سے قطعاً مختلف ہے جن کا کلاسیکی اردو شاعری میں رواج رہا ہے اور جن کو govern کرنے والے فنی اصول اور قاعدے مسلم ہیں۔ ان قدیمی اصناف کے برخلاف، مختصر نظم کے لیے جو انگریزی کے لفظ poem کا مترادف ہے...... مطالعے کا طریقہ وضع کرنے اور ایسے مطالعے کی مثالیں فراہم کرنے کی ضرورت تھی، جو اب تک کسی نہ کسی صورت باقی ہے اور جس کی طرف معاصر اردو تنقید نے توجہ کم کم ہی کی ہے۔ بقدرِ ظرف شوق نہیں۔ اس نوع کا سنجیدہ اور ادبی مضمرات کو کھنگالنے والا مطالعہ ہمیں کسی حد تک شمس الرحمٰن فاروقی کے مضمون ''نظم کیا ہے'' میں ملتا ہے۔ فاروقی صاحب نے اپنی توجہ اس صنفِ سخن پر مرکوز رکھی ہے ''جس کو ہم اردو والے نظم کہتے ہیں''، یوں ان کی بحث نظم کی شکلیات (Morphology) اور شناسیات (Taxonomy) سے ہے۔ اس مضمون میں وہ اس سوال کی طرف نہیں آتے کہ نظم کی وجودیات (Ontology) کیا ہے، گو کہ اس کے ضمنی سوالات کی انھوں نے ایک فہرست گنوا دی ہے جو آج بھی حل طلب ہیں۔

''نظم بامعنی ہوتی ہے کہ نہیں؟ نظم کے معنی اس کے اندر ہوتے ہیں یا باہر؟ نظم کے موضوع کو اس کے معنی کہہ سکتے ہیں کہ نہیں؟ نظم کے ذریعے ہمیں علم حاصل ہوتا ہے یا تجربہ؟ اگر تجربہ، تو اس تجربے کو کسی طرح کا علم (یعنی ایسی معلومات جس کی روشنی میں عام احکامات لگائے جا سکیں) کیوں نہیں کہہ سکتے؟ اگر نہیں تو کیا نظم میں جو کچھ بیان ہوتا ہے اس کا سچ ہونا بھی ضروری نہیں؟ اور اگر نہیں تو پھر نظم کے صحیح پن (validity) کے لیے ہمارے پاس کیا دلائل ہیں؟ پھر نظم میں جو بات بیان ہوتی

ہے کیا وہ بات اور نظم کا لفظی بیان ایک ہی حکم رکھتے ہیں؟ وغیرہ۔ ان سوالات کا تعلق صرف نظم سے نہیں بلکہ پوری شاعری سے ہے......''

یہ اور ان جیسے سوالات ''اس نظم میں'' کے اوراق پلٹتے ہوئے بار بار ذہن میں گونجتے ہیں کیوں کہ میرا جی ان ہی سوالات کے مرکز میں جا پہنچے ہیں۔ میں اسے ان کا لاشعوری عمل نہیں بلکہ ان کی پیش بینی کا ثمرہ قرار دوں گا۔ وہ جدید تنقید کی زبان تو نہیں استعمال کرتے مگر اس چیز کے قریں ہیں جسے فاروقی صاحب نے نظم کی وجودیات یا ontology قرار دیا ہے۔ بلکہ نظم کے زندہ و واقعی وجود کا جیسا احساس میرا جی کے ہاں ملتا ہے، ان کے بعد آنے والے کسی اور نقاد پر اس کا شائبہ تک نہیں پڑا۔ نظم کے وجود کے اس احساس کی وجہ سے......اور میرا جی قاری میں یہ احساس منتقل کرنے میں بھی کامیاب نظر آتے ہیں......اس کتاب کی میری نظر میں اب تک اہمیت برقرار ہے اور پھر میرا جی نظم کے اس وجود کو تنقید و تشریح کی گرفت میں لانے کے لیے اپنے تئیں ایک طریقہ وضع کرتے ہیں۔ یہ طریقہ آج بھی ہمیں دعوتِ مطالعہ دیتا ہے......اے پیارے لوگو دور کیوں ہو؟......ہمیں اس سے نبرد آزما ہو کر اور اس سے آگے گزر جانے کی ضرورت ہے۔ ہمیں اس طریقے سے واقف ہو کر پھر اس کی اہمیت اور اس کی محدودات (limitations) اور نقائص کا ادراک کرتے ہوئے یہ دیکھنا ہے کہ ہم نظم کے وجود تک کس راہ سے پہنچ سکتے ہیں اور جس کی نشان دہی جدید اردو تنقید کی کوئی اور کتاب میرا جی کی اس مختصر سی کتاب سے بہتر طور پر نہیں کر پائی۔

میرا جی کے بعد سے لے کر آج تک اس پورے عرصے میں نظم کے مطالعے کا تصور بھی بڑی حد تک بدلا ہے۔ کیا یہ کتاب اس بدلے ہوئے منظر میں اپنی اہمیت کا احساس دلا سکتی ہے؟ میرا جی کے بعد ''نئی تنقید'' کے داعین نے متن کے قریب رہ کر مطالعے (close rading) پر زور دیا اور نظم کی نامیاتی وحدت پر اصرار کیا۔ یہ نئی تنقید بھی پرانی ہو چکی ہم کو خبر ہونے تک۔ اور پچھلے آٹھ، دس سال سے ادبی تنقید جس نہج پر چل رہی ہے، وہ اس انداز سے بہت مختلف ہے۔ جوناتھن کلر نے

اپنی کلیدی کتاب ''ساختیاتی شعریات'' (۱۹۵۷ء) میں یہ تسلیم کرلیا تھا کہ ساختیات کے ماہرین نے شاعری پر نسبتاً کم کام کیا ہے اور اسی طرح مختصر نظم یا غنایئے (lyric) کے مطالعات کے operations کا باضابطہ و منظّم جائزہ پیش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ ''نئی تنقید'' کے بت بھی پرانے ہو چکے۔ اس سب کے باوجود یہ سوال پہلے سے زیادہ شدت اور urgency کے ساتھ ہمارے سامنے ہے کہ نظم کا مطالعہ کیسے کیا جائے۔ اس سوال کے لیے یہ کتاب اب بھی مفید ثابت ہوسکتی ہے کہ نظم کو کیسے پڑھا جائے اور کیسے نہیں۔ آج کے تنقید کے نئے سوالوں کے سامنے بھی مرا جی تازہ دم ہیں۔

میرا جی کی تنقید کے اس جیسے ابتدائی مطالعے سے بھی پہلے مجھے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ اعلان کر دیا جائے تا کہ ان کی تنقید کو ان کی شاعری کا مدمقابل یا حریف سمجھنے سے گریز ضروری ہے۔ میرا جی کی تنقید کی اہمیت سب سے پہلے اس لیے ہے کہ وہ شاعر میرا جی کی لکھی ہوئی تھی۔ میرا جی کی شاعری کی قیمت پر ان کی تنقید کے مطالعے کا یہ رجحان غالباً فیض احمد فیض سے شروع ہوا جنھوں نے ''مشرق و مغرب کے نغمے'' کے دیباچے میں وہ شاخ ہی کاٹ ڈالی کہ جس پر آشیانہ تھا:

> ''لیکن بات صرف اتنی نہیں ہے کہ میرا جی محض شاعر ہی نہیں نقاد بھی تھے یا نظم کے علاوہ نثر بھی لکھتے تھے۔ یہ بھی ہے کہ ان کی نثر کی ماہیت اور فضا ان کی نظم سے قطعی مختلف ہے۔ میرا جی کے ذہن کا جو عکس ان کی نثر میں ملتا ہے بعض اعتبار سے ان کی شاعرانہ شخصیت کی قریب قریب مکمل نفی ہے۔ ان مضامین کی نکھری ہوئی شفاف سطح پر ان مبہم سایوں اور غیر مجسم پرچھائیوں کا کوئی نشان نہیں ملتا جو ان کے شعر کی امتیازی کیفیات ہیں۔ ان کی تخلیق کا یہ حصہ تمام تر ایسے پاسبانِ عقل کی رہ نمائی میں لکھا گیا ہے جسے وہ بظاہر عملِ شعر کے قریب نہیں پھٹکنے دیتے۔ ایک حد تک تو خیر شعر اور دلیل میں یہ فرق ناگزیر بھی ہے لیکن میرا جی کی تحریروں سے یہ صاف عیاں

ہے کہ انھوں نے تنقیدی جانچ پرکھ کے لیے جذب و وجدان کے بجائے عقل وشعور کا
انتخاب مجبوری سے نہیں، پسند اور ارادے سے کیا ہے......''

اگر یہ بیان فیض احمد فیض کا نہ ہوتا تو شاید اسے تردید کے قابل بھی نہیں سمجھا جاتا۔ مگر فیض نے اس بیان میں میرا جی کی شاعری کا درجہ عم کرنے کے عمل کی بنیاد اس مفروضے پر رکھی ہے کہ میرا جی کا عمل شعر گوئی، عقل وشعور کے تابع نہیں تھا۔ اپنے نفسیاتی معاملات کو بیان کے احاطے میں لانے سے فیض نے یہ کیونکر فرض کرلیا کہ یہ نظمیں سراسر لاشعور کے بے لگام ہونے سے ظہور میں آئی ہیں اور ان میں شاعر کے اس تخلیقی عمل کا دخل نہیں جو لاشعور سے شروع ہوکر زبان و بیان کے پیرائے میں آتے آتے شعور کی حد میں داخل ہوجاتا ہے۔ کیا فیض کے نزدیک میرا جی کی شاعری اس طرح کی خودکار تحریر (automatic warting) ہے کہ جس کا تجربہ فرانس کے سرریئلی شاعروں نے کیا تھا......''نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں''......میرا جی کی شاعری کو کچے کام کے بجائے finished product سمجھنا چاہیے، میرا جی کا شعوری فیصلہ، جس کے لیے معذرت کی ضرورت جب میرا جی کو نہیں تھی تو فیض صاحب کو کیوں ہو؟ مگر سچ ہے، ترقی پسندی بڑے کنویں جھنکاتی ہے اور کبھی پہچانی ہوئی صورت بھی......

فیض صاحب نے میرا جی کی شاعری کو تو کنڈم کر دیا، ان کی تنقید کے ساتھ بھی کچھ اچھا سلوک نہیں کیا۔ میرا جی کی تنقید آخر اسی ذہن کی پیداوار ہے کہ جس نے ان کی نظموں کو تخلیق کیا، اس لیے دونوں میں بہت سی خصوصیات مشترک ہیں، خوبیاں بھی اور خامیاں بھی۔ میرا جی کسی دولخت شخصیت کے مالک schizophreni تو تھے نہیں کہ نثر لکھتے وقت ڈاکٹر جیکل کا چہرہ طاری کر لیتے ہوں اور شعر لکھتے وقت مسٹر ہائیڈ بن جائیں، اصل سے مطابقت نہ رکھنے والا غیر انسانی monster، بگڑے ہوئے ذہن کی بھٹکی ہوئی تخلیق۔ تنقید اور شاعری میں اسلوب و انداز کا فرق ہمیشہ موجود رہتا ہے......ورنہ ہم بھی فیض کے اس مضمون سے مطالبہ کرتے کہ مجھ سے پہلی سی محبت

میرے محبوب نہ مانگ! لیکن شاعری سے وابستہ و پیوستہ میرا جی کی تنقید کے تار و پود میں جذبے کی شدت (passion) رواں ہے کہ جس سے تنقید بالعموم تہی ہوتی ہے۔ شدتِ جذبات اور احساسات میں رچا ہوا یہ تنقیدی عمل نقاد کے طور پر میرا جی کی اہمیت کا موجب ہے۔ ان کے مضامین میں درج معلومات آج پرانی یا نظرِ ثانی کی محتاج کیوں نہ لگیں، تنقیدی خیال کو میرا جی جس طرح احساسات میں سمو کر سامنے لاتے ہیں، وہ آج بھی نقاد کے طور پر ان کو منفرد و ممتاز بنانے کے لیے کافی ہے۔

لیکن فیض صاحب کے گم راہ کن اور قدرے سرپرستانہ بیان سے بھی بڑھ کر میرا جی کے تنقیدی عمل کے مطالعے میں ایک مشکل حائل ہے، میرا جی خود۔ میرا جی بطور اسطورہ۔ میرا جی بطور ادبی icon۔ میرا جی ایک اسلوبِ حیات۔ میرا جی افسانے سے بڑھ کر افسانہ۔ شاہد احمد دہلوی اور منٹو کے خاکوں سے جھانکنے والا میرا جی۔ تین گولے، پنیاں، ناکام محبت، زلفیں، گلے میں مالا، جوگی کا روپ سروپ، درویش، بودلیئر کی راہ پر چلنے والا poets mandit۔ ان افسانوں کی دلکشی اپنی جگہ لیکن مجھے ان سے فی الوقت مطلق سروکار نہیں۔ ان چیزوں کا بکھان اتنا ہو گیا کہ اس نے میرا جی کے کسی بھی سنجیدہ مطالعے کو اپنے آپ سے آگے بڑھنے نہیں دیا۔ اپنے اس افسانے کے قتیل میرا جی خود بھی تھے۔ انھوں نے نفسیاتی الجھنوں کا مسلسل حوالے دے کر ایسے ایسے لوگوں کو اتائی (amateur) نفسیات داں بنا دیا جو الف کے نام بے نہیں جانتے۔ نقاد کا کام پھر غسل خانوں میں جھانکنا اور میرا جی کو خود لذتی کے دوران پکڑ کر چور چور کا شور مچانا رہ گیا۔ مانا کہ ایسی باتوں میں مزہ بہت آتا ہے لیکن میں میرا جی کے ممکنہ نفسیاتی تجزیے کی بھول بھلیاں سے باہر ہی رہنا چاہتا ہوں اور Richileiu Test کے رنگین دھبوں کے بجائے ادبی تحریر کے طور پر پڑھنا چاہتا ہوں، اس خواہش کے تحت کہ میرا جی کی تنقید و شعر کو اس کے ادبی اہمیت کے حوالے سے جانچا اور پرکھا جائے، تمام و کمال، صرف و محض ادبی اہمیت کی بنیاد پر۔ تین گولے لڑھکنا کبھی کا بند

کر چکے۔

وہ کون سی ہوا ہے جو انھیں یہاں اڑا کر لائی ہے؟ اپنے ہر عمل کی طرح میرا جی تنقید کے میدان میں بھی بہت سے سوالوں کا سبب بنتے ہیں، مگر اس بار عمل کے آغاز سے نہیں، اس پر استقامت اور استقرار کی وجہ سے زیادہ، اس یا کسی بھی نظم میں وہ کیا دیکھنے کے لیے آئے ہیں، کیا سوچ کر اور وہ اس سے حاصل کیا کرنا چاہتے ہیں۔ میرا جی نے کتاب کے دیباچے میں اپنے طریقِ کار کی (جسے کسی بہتر نام کی غیر موجودگی میں تنقیدی منہاج یا میتھڈ کہا جا سکتا ہے) مختصر طور پر وضاحت کی ہے، اس صراحت کے ساتھ کہ اس نوع کے تجزیے اور اس کی مشقِ مسلسل کی تحریک انھیں میلارمے کی نظموں کے انگریزی ترجمے کے مطالعے سے ہوئی۔ وہ اس تجزیے کا ماخذ اراجر فرائے کے اس ترجمے کو بتاتے ہیں جو اس فرصت کے دوران فارغ اوقات میں کیا گیا تھا اور اس کی موت کے بعد کتابی شکل میں شائع ہوا تو نظموں کے ساتھ، چارلز موروں کی تحریر کردہ تشریح بھی شامل تھی۔ دوسرے اور بہت سے نقادوں کی طرح میرا جی میلارمے کی دقت سے برگشتہ خاطر نہیں ہوتے اور نہ اس کی ابہام پسندی کو موردِ الزام ٹھہراتے ہیں، بلکہ یہ ایک ہی فقرے میں اس کا سر اردو کی کلاسیکی شاعری سے جوڑ کر اپنی تنقیدی بصیرت کا ثبوت دیتے ہیں:

''میلارمے کی ابہام پسندی شعر و ادب میں میرے لیے کوئی نئی بات نہ تھی کیوں کہ اردو ادب میں مومن کے بعد غالب کا کلام اس اندازِ اظہار سے آشنا کرنے کو کافی ہے۔''

یعنی وہ ابہام کو عام نقادوں کے برخلاف، شاعری کا عیب سمجھنے کے بجائے ''اندازِ اظہار'' سمجھنے اور مطالعے کے لیے قبول کرنے کو تیار ہیں۔ اس کے باوجود شرح سے فائدہ اٹھانے اور پسند کرنے میں بھی عار نہیں محسوس کرتے:

''البتہ چارلس موروں نے ہر نظم کو سمجھنے کے لیے جس انداز سے شرح لکھی تھی، وہ طریقہ مجھے بہت پسند آیا......''

پسندیدگی کی وجہ وہ بیان نہیں کرتے، لیکن یہ ذکر ضرور کرتے ہیں کہ میلارمے پر مضمون لکھتے وقت ''موروں کی بہت سی وضاحتیں'' بھی ترجمہ کر کے نظموں کے ساتھ مضمون میں شامل کیں۔ موروں کا یہ ''اندازِ تشریح'' ان کو نہ صرف میلارمے کی نظموں کے مطالعے کے لیے مفید معلوم ہوا بلکہ ان کے ذہن میں ''آسودہ'' رہا اور جب ''ادبی دنیا'' میں ہر مہینے نظموں کے انتخاب کا سلسلہ شروع کیا تو اسی کو ترقی دے کر استعمال کیا:

''کچھ شعوری اور کچھ غیر شعوری طور پر میں نے بھی وہی طرز اختیار کی جو آگے چل کر انفرادی رنگ نمایاں کرتی گئی......''

ماخذ کی اس نشان دہی سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا مطمحِ نظر، موروں کی طرح، نظموں میں موجود معنوی یا استعاراتی، لفظی یا فکری اشکال کا حل تھا اور ایسی تشریح کہ جس سے مطالعے میں مدد ملے۔ مومن سے زیادہ غالب اور غالب کی طرح میلارمے اس قسم کی تشریح کی دعوت دیتا ہے۔ ''ستارہ یا بادبان'' میں محمد حسن عسکری نے بھی تنقیدی بیانیہ قایم کرنے کے لیے میلارمے کی اس نظم کی توضیحی تشریح مضمون کے متن میں شامل کی ہے کہ جس سے انھوں نے یہ استعاراتی پیکر اخذ کیا ہے، ورنہ اس کے بغیر ان کا مافی الضمیر سامنے نہ آتا۔ تشریح کا یہ انداز میلارمے جیسے شاعر کے لیے مناسب ہے۔ وہ خیال کو اس کی آخری وہ انتہائی حدوں پر لے جانے کا متمنی تھا اور نزاکتِ بکر کا اس حد تک قائل کہ شاعری کی زبان اس سے آگے جانے سے قاصر ہے۔ اس کے استعارے ایسے codes بن جاتے ہیں کہ جن کے معنی تک رسائی کے لیے لفظ و بیان کے جوکھم سے گزرنا پڑتا ہے اور ''گنجینۂ معنی'' کے طلسم کو فتح کرنے کے لیے کسی نہ کسی لوح کا سہارا لینا، اندھیرے میں ٹٹولتے پھرنے اور ٹامک ٹوئیاں مارنے سے بہتر رہتا ہے۔ میلارمے کے مطالعے کی غرض و غایت ہو تو ٹھیک، لیکن کیا یہ طریقِ کار یا اس کی کوئی بدلی ہوئی شکل، سلام مچھلی شہری اور جوش ملیح آبادی، مطلبی فرید آبادی اور ایم ڈی تاثیر کی نظموں کے لیے بھی بے دریغ استعمال کیا جا سکتا ہے اور کیا اس

طریقے کی مدد سے ہم ایسی نظموں کو سمجھنے کے قریب پہنچ سکتے ہیں؟ الٹا یہ نہ ہو کہ کہیں دور جا گریں! طریقۂ کار کی دریافت کی مسرت میں شاید میرا جی نے مشکل کے حل کی اپنی مشکل پر غور نہیں کیا کہ تشریح بھی شرح چاہتی ہے۔

اپنے طریقِ کار کی وضاحت کرتے ہوئے میرا جی نے اس دیباچے میں آگے چل کر نظموں کے انتخاب کے لیے ''فریضے'' کا لفظ استعمال کیا ہے جو بجائے خود اہم ہے اور اس سنجیدگی کا مظہر بھی ہے کہ جس سے میرا جی نے یہ کام سرانجام دیا۔ ''فریضے کی ادائیگی'' میں جن باتوں کا خیال رکھا، ان میں سب سے پہلے یہ اصول پیش نظر رہا:

''شاعر کے نام کی طرف نہیں بلکہ کام کی طرف دیکھا جائے......''

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ میرا جی اپنے تنقیدی عمل میں معروضیت کے قائل ہیں اور نقاد بن کر جانب داری برتنے یا دوستوں کو نوازنے کے قائل نہیں۔ پہلا اصول جتنا اہم اور متاثر کن معلوم ہوتا ہے، ذرا سی دیر میں بھی اس بیان سے ہمارا سابقہ پڑتا ہے:

''تازہ ترین نظمیں چننے میں خیال کی طرف میری توجہ زیادہ رہتی تھی۔ کیوں کہ خیال ہی میری نظر میں بنیادی شے ہے۔ اس میں اگر کوئی نئی بات نہیں، اس میں اگر کسی کو دو قدم آگے بڑھانے کی صلاحیت نہیں تو اظہار کی کوشش بے مصرف اور بے کار ہے......''

نظم کے بنیادی ساختے میں سے خیال کو قابلِ علاحدگی عنصر کے طور پر الگ کر کے سراہنے کا یہ اعلان ایسی کتاب میں اور بھی تعجب خیز معلوم ہوتا ہے جو میلارمے کے invocation سے شروع ہوئی تھی۔ میلارمے کا مشہور واقعہ ہے کہ اس نے اپنے ایک نوجوان ہم عصر کو ٹوک دیا تھا کہ شاعری صرف خیالات سے وجود میں نہیں آتی۔ کاش میلارمے کی یہ نصیحت میرا جی کے لیے بھی کارگر ثابت ہوتی، لیکن اس نظم میں ایسا نہ ہو سکا۔

میرا جی جس مشکل میں گرفتار ہونے والے ہیں، اس کا اندازہ لگانے میں زیادہ دیر نہیں

ہوتی۔ پہلی نظم کے تجزیے کی پہلی سطر جھٹکا دیتی ہے جیسے بجلی کا تار پانی میں چلا گیا ہو اور دیر سے بند کمرے کو کئی برساتوں کے بعد کھولا جائے۔ نظم کا عنوان ہے ''اجنبی عورت''، اور اس کے شاعر ہیں ن م راشد۔ ظاہر ہے کہ یہ راشد کے اس ابتدائی دور کا کلام ہے جو ان کے آئندہ اور پیچیدہ و نفیس شعری کارناموں کا پیش خیمہ ہے، محض ایک ابتدائی سایہ! لیکن خیر، راشد کے آئندہ امکانات سے بے خبری میراجی کے خلاف نہیں جاتی کہ وہ اپنے دور کو اس دور کی حد تک ہی دیکھ سکتے تھے، ایک ایک نظم میں ماہ بہ ماہ طلوع اور ظاہر ہوتے۔ میلارمے، مومن اور غالب کی پیش بندی کے باوجود تجزیے کی پہلی سطر میں قدم کسی اور طرف اٹھ جاتے ہیں:

''اس نظم کو پڑھنے کے بعد میرا ذہن اس کے الفاظ کو بھول جاتا ہے۔ سب سے پہلے میں دل سے شاعر کے براہِ راست مفہوم کو نکال دیتا ہوں۔ میرا تخیل ایک دم مغرب کے موجودہ ہنگامہ زار میں جا پہنچا ہے......''

ایک ہی فقرے میں میلارمے کی شارح کا طریق کار پسپا ہو گیا۔ اگر نظم کے الفاظ بھلائے جا سکتے ہیں تو پھر نظم کس بنیاد پر قایم ہے؟ ان الفاظ کو منہا کر کے اگر نظم کا کوئی ''براہِ راست مفہوم'' بنتا ہے تو محض پڑھنے والے کے تاثر پر۔ اور اس تاثر کا اندازہ فوراً ہو جاتا ہے جب میراجی کا تخیل انھیں ہنگامہ زار میں لیے جاتا ہے جہاں نظم کا مفہوم ان کے لیے زیادہ کارآمد نہیں رہتا اور وہ سیاسی سیاق و سباق پر اتر آتے ہیں۔ نظم کے سیاسی مضمرات کی تشریح اور وہ بھی میراجی کے قلم سے، یعنی وہ شاعر جسے ترقی پسند حضرات اسی سبب سے مجہول اور ناپسندیدہ قرار دے کر ٹاٹ باہر کرنے کے لیے سرگراں رہے۔ میراجی کو شاعری سے محض ابتدائی واقفیت کے بعد یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ وہ اپنے عہد کے سیاسی اتار چڑھاؤ سے بے بہرہ نہیں تھے (یہ اور بات ہے کہ وہ بہت سے ترقی پسندوں کی طرح محض اس تک محدود بھی نہیں تھے ...... ان کی اپنی حقیقت کئی زمانوں کے تانے بانے سے تیار ہوئی تھی، یا پھر انھوں نے خود تیار کی تھی) لیکن جب نظم کا تجزیہ ان اصطلاحوں میں

ڈھلنے لگےتو بہت جلد مایوسی سے ہمارے پاؤں من من بھر کے ہونے لگتے ہیں اور ہم شارح کے تخیل کا ساتھ دیتے ہوئے اس تجزیے میں آگےنہیں بڑھ سکتے۔

شارح کا تخیل بھی اسے زیادہ دور تک نہیں لے جاتا اور وہ زمین پر لوٹ آتا ہے، بہکے ہوئے قدموں کے ساتھ:

''یہاں تک سوچ لینے کے بعد میں پھر ایشیا میں آپہنچتا ہوں۔اب میرا ذہن اس نظم کے شاعر کے ذہن سے ہم آہنگ ہے......''

شارح زمین پرتو اتر آیا ہےلیکن ذہن پر سے گردِسفر جھٹک نہیں پایا۔اگر شارح کا (جو اپنے آپ کو قاری کی ایک بہتر صورت سمجھ رہا ہے) ذہن،نظم کے شاعر کے ذہن سے ہم آہنگ ہو جائے تو پھر شرح کی کیا ضرورت اور تجزیے کا پاکھنڈ کس کام کا؟ مگر ظاہر ہے کہ دو ذہنوں کی یہ ہم آہنگی ایک خیالی اور فرضی صورت ہے (کلیم الدین احمد کے الفاظ میں اردو تنقید کے وجود کی طرح اقلیدس کا خیالی نقطہ اور معشوق کی موہوم کمر) جو ناممکن الحصول ہے اور قطعاً غیر ضروری بھی۔یعنی اقلیدس کے کسی مفروضے کی طرح ہم طے کرلیں کہ دو اذہان اس طرح ہم آہنگ ہو جائیں،تب بھی اس نظم پر کیا فرق پڑے گا جو شاعر کے ذہن سے نکل کر کاغذ پر باہر آچکی ہے،شاعر کے ذہن سے علیحدہ وجود رکھتی ہے، اپنی معنویت اور تعبیر کے لیے خودمختار ہے اور شاعر کی پابند نہیں، پھر پانی انھی شرائط کے ساتھ قاری کے ذہن میں دخول چاہتی ہے۔نظم کے اس سارے عمل کی نفی، میرا جی کے عمومی اندازِ بیان سے ہو جاتی ہے۔مگر اپنی تخیلاتی آوارہ خرامی کا عذاب ثواب وہ شاعر کے سر ڈالتے ہیں:

''مغرب کی سمت کا یہ ذہنی سفر میں نے اس نفسیاتی پیچ کی بنا پر کیا ہے جو شاعر نے نظم کے آخر میں رکھا ہے......''

ہم انھیں نظم کے متن کی طرف دوبارہ آنے پر خوش آمدید بھی کہہ سکتے کہ وہ اپنی من پسند منزل کی طرف رُخ کر لیتے ہیں:

''بین الاقوامی حالت کا یہ تاثر کسی اجنبی عورت کے ذہن میں قائم کرنا ایک بعد کی چیز ہے۔سب سے پہلے ہم یہ سوچتے ہیں کہ شاعر کو اس نظم کی تحریک کیونکر ہوئی......''

مگر ہم یہ کیوں سوچیں؟ تحریک جو بھی رہی ہو، ہمارا سروکار نظم سے ہے، نظم کی وہ شکل جو ہمارے سامنے ہے اور جس کے بارے م یں ہمیں توقع ہے کہ شارح ہمیں مزید بتائے گا کہ نظم کی تفہیم جو ہمارے ذہن میں ابھر رہی ہے، مزید گہرائی اور وسعت کی حامل ہو سکے۔لیکن شارح کو عورت نظر آ گئی اور وہ بھی انگریز۔اب وہ اس کے پیچھے چل پڑتا ہے۔نظم پیچھے رہ جاتی ہے اور انگریز عورت سامنے۔اب میراجی اپنی ترنگ میں ہیں اور ہم اس تجزیے کو زیادہ دلچسپی کے ساتھ پڑھ سکتے ہیں جو نظم سے گریز کر کے عورتوں پر آ گیا ہے۔اس کی تجزیہ نگاری یہاں خوب اپنے جوہر دکھا رہی ہے۔نظم محض بامِ تماشا ہے وہ دیدبان کہ جس میں آتی جاتی عورتوں کے عکس لرزاں ہیں، سبک سر اور فریب آسا۔

شاعر کے تخیل کا زور ہے اور شارح کے قلم کا اعجاز کہ اس سیر سپاٹے کے بعد تجزیے کو ایک منطقی انجام تک پہنچا دیتا ہے۔نظم کے حوالے سے ہمیں شاعر کی فنی ہنرمندی (اگر یہاں بروئے کار آئی ہے تو) یا شارح کی نکتہ آفرینی کے بجائے اس کے سیاسی شعور کی پختگی پر اعتبار آتا ہے:

''مشرق اور مغرب کے درمیان ایک دیوارِ ظلم حائل ہے۔ایک دیوارِ رنگ حائل ہے اور اس حقیقت کو جان کر یہ اجنبی عورت شاعر کو ایک مبہم خوف سے لرزتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔یہ خوف کیسا ہے، اسے اب آپ خود سوچیے......''

مگر میں اس خوف کے بارے میں نہیں، اس نظم کے بارے میں سوچنا چاہتا ہوں۔نظم کے متن میں شامل کرداروں کے سیاسی و نفسیاتی معاملات سے پھر اس سے بڑھ کر اور کیا دلچسپی ہو سکتی ہے جہاں تک میراجی کے تجزیے نے سمٹتے سمٹتے پہنچا دیا۔

دوسری نظم کے تجزیے میں بھی آغاز اس سوال سے ہوتا ہے کہ یہ نظم ''ادھوری کہانی'' کیوں

ہے؟ اور ہم کہانی کے ادھورے پن میں بہت دیر تک الجھے رہتے ہیں۔ آخر میں جاتے جاتے شارح فنی لحاظ سے غور کرنے کے لیے کہتا ہے اور سوال پوچھنے کے بعد اس نظم کو ایک تجربہ قرار دیتا ہے۔ کیا یہ بیان ہمیں نظم کے قریب لا سکتا ہے؟ اب یہ کس سے پوچھا جائے، کوئی ہے اس نظم میں جو یہ بتا سکے؟

اس نظم پر شاعر کا نام درج نہیں۔ غالباً میراجی کی اپنی نظم ہے۔ شاید اسی لیے اس کو فن کی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش نہیں کی گئی، اس میں موجود تجربے کی طرف اشارہ کر کے چھوڑ دیا۔ شرح کی حد تک بھی، غالب نے خود اپنے اشعار کی تشریح کی ہے اور مضمون کو کھول کر بیان کیا گیا ہے، یہاں وہ صورت بھی نہیں بننے پاتی اور ہم یہ سوچتے رہ جاتے ہیں کہ کیا اس نظم میں بس یہی ہے۔

اگلی نظم قیوم نظر کی ہے...... وہی قیوم نظر جن کے نام اس کتاب کا انتساب کیا گیا ہے اور عنوان ہے ''اس بازار میں ایک شام''۔ تشریح بڑے دل کش انداز میں شروع ہوتی ہے:

''یہ نظم نیرنگِ نظر کا مطالعہ ہے، اس کا منظر عام نہیں لیکن عجیب بھی نہیں......''

لیکن چند ہی فقروں تک یہ کیفیت برقرار رہتی ہے اور آخر میراجی ادبدا کر نظم کے محرک تک جا پہنچتے ہیں:

''معلوم نہیں شاعر اس بازار میں کیونکر پہنچا ہے......''

مگر یہ سوال ہمارے سامنے آئے ہی کیوں؟ اس سے فرق کیا پڑتا ہے کہ شاعر کیوں اور کیسے وہاں گیا۔ اب وہ خود تو کہنے سے رہا...... اس لیے اس بازار میں گیا کہ اس پر نظم لکھی جائے اس لیے کہ پھر اس نظم کی شرح لکھی جائے سکے...... کب گیا، کیوں گیا اور وہاں جا کر کیا گل کھلایا...... ان سب باتوں سے قطعاً صرفِ نظر کرتے ہوئے ادب کے طالب علم کو اس امر سے دلچسپی ہونا چاہیے کہ اس نے نظم کیسی لکھی۔ میراجی کی شرح، تجربے کی کھوج لگانے کے لیے نکلتی ہے اور صنفی اوصاف کی طرف واپس آ جاتی ہے۔ وہ مصرعوں کو مربوط کر کے دوبارہ ایک گل بنانے کی کوشش کرتے ہیں

اور پھر نظم کی ہیئت، صوتی آہنگ اور قوافی کو واضح کرتے ہیں۔ یوں یہ تشریح اپنے سلسلے کی دوسری تحریروں کے مقابلے میں زیادہ مربوط ہے اور نظم کی عقدہ کشائی کے لیے معاون و مددگار بھی۔ تاہم اس میں یہ کمی ضرور ہے کہ یہ نتیجہ خیز نہیں، ہم نظم کے مختلف پہلوؤں کو سراہتے ہوئے اس کی بابت کسی تنقیدی فیصلے پر پہنچ پاتے۔ جن تمام اجزاء کی نشان دہی میرا جی نے کی ہے، ان کو موجودگی کے احساس کے باوجود یہ نظم ایسے سوالوں سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔

قیوم نظر کے بعد اگلا نام فیض کا ہے......اب جگر تھام کے بیٹھو کہ میری باری آئی۔ نظم کا نام ''انتباہ'' ہے، جس کے مصرعے آج بھی زبان زد ہیں:

بول یہ تھوڑا وقت بہت ہے
جسم و زباں کی موت سے پہلے
بول کہ سچ زندہ ہے اب تک
بول جو کچھ کہنا ہے کہہ لے

راشد کی منتخب نظم کے برخلاف کہ جس میں پختہ کار اور عمر رسیدہ شاعر کی مہارتِ تامہ کا دھندلا سا شائبہ مشکل سے نظر آتا تھا، اس نظم میں فیض اپنے رنگ پر آئے ہوئے ہیں، جس نے انھیں بیسویں صدی کے اہم ترین اردو شعراءء میں ایک بنا دیا تھا، شہرت شافتہ اور سماجی شعور کو نغمگی میں ڈھال دینے پر بے اندازہ قدرت رکھنے والے شاعر۔ اس نظم کے فنی محاسن بھی میرا جی کی تشریح سے دور ہیں اور تو اور یہاں اس نوع کا سیاسی و سماجی تجزیہ بھی نہیں جس کو انھوں نے راشد کی نظم میں سے برآمد کر کے دکھا دیا تھا، حالاں کہ اس نظم میں نوآبادیاتی نظام کے لیے جو استعاراتی پیکر تراشا گیا ہے وہ بہت واضح ہے۔ میرا جی ان معاملات تک آتے آتے بدک جاتے ہیں۔

مشکل سے صفحے بھر کا یہ تجزیہ قدرے مایوس کن ہے۔ شارح ایسے سوالوں میں الجھ پڑتا ہے جو ہمیں غیر ضروری معلوم ہوتے ہیں اور اصل نظم سے دور لے جاتے ہیں:

''فیض احمد ''انتباہ'' میں للکار کر کہہ رہا ہے ''بول کہ لب آزاد ہیں تیرے'' کس کے لب؟ شاعر کا مخاطب کون ہے؟......نظم کو سمجھنے کے لیے اس کی جستجو ضروری ہے۔''

اول تو فیض کی دھیمی نظم کے لیے للکار کا لفظ ہی بڑا عجیب ہے۔ شاعر کا خطاب کس سے ہے اور لب کس کے ہیں، اگر نظم کے خاتمے تک بھی یہ عقدہ نہیں کھلتا تو پھر اسے نظم کی ناکامی سمجھنا چاہیے۔ مخاطب کون ہے اور خطاب کیا ہے، اس کی جستجو اس نظم میں کیوں نہ کی جائے اور جستجو کا حاصل نظم کو ہی سمجھا جائے۔ میرا جی اس سوال میں الجھ جاتے ہیں کہ آیا شاعر آہن گر کی دکان پر کھڑے کھڑے یہ نظم کہہ رہا ہے۔ اس نظم کی تخلیق کی سوانحی تفصیلات اور اس نظم کے پس منظر میں موجود مشاہدات یا حادثے جو بھی رہے ہیں، کسی بھی شاعر کے بارے میں اس قسم کا تصور ایک نوع کی سادہ لوحی کے علاوہ کچھ اور معلوم نہیں ہوتا۔ شاعر نے آہن گھر کی دکان پر زنجیریں دیکھیں تو لکھ دیا کہ بول کہ لب آزاد ہیں تیرے۔ اگر اس نے حلوائی کی دکان پر کھڑے ہو کر دیکھا ہوتا کہ جلتے ہوئے کڑھاؤ میں سے گرما گرم جلیبیاں نکالی جا رہی ہیں تو وہ لکھ دیتا...... بول کہ لب شریں ہیں تیرے......لیکن پھر بھی میرا جی کے تجزیے کا انداز وہی رہتا ہے اور وہ سوچتے رہتے :

''لیکن کیا اس نظم کا موضوع وہ شخص ہے؟ کہیں آہن گر کی دکان ہی تو اس کا موضوع نہیں؟......''

ان سوالوں کے فوراً بعد وہ اس مرحلے پر پہنچتے ہیں :

''اس صورت میں قصہ یوں ہو جائے گا......''

قصہ کا لفظ ہمیں اچنبھے میں مبتلا کر دینے کے لیے کافی ہے۔ لیکن یہ لفظ اس پوری کتاب میں اتنی بار آئے گا کہ میرا جی کے تنقیدی منہاج کا اہم جزو معلوم ہونے لگتا ہے۔ نظم کی تشریح کے لیے میرا جی قصے کی کھوج سے کیا کام لے رہے ہیں۔ اس نظم میں قصہ کیا ہے، اگر ہمیں معلوم بھی ہو گیا تو کیا نظم کی بازآفرینی کا کوئی مرحلہ ہم پر واشگاف ہو جائے گا؟ کیا اس سے نظم کی بابت کوئی اقداری

فیصلہ کرنے میں ہمیں سہولت ہو سکے گی؟ اور اگر نہیں تو پھر قصہ تمام کیوں نہ کیا جائے ...... جیسے ''انتباہ'' کے تجزیے میں میرا جی نے کیا ہے۔ نظم کے پسِ پشت ممکنہ امرِ واقعہ کی نشان دہی کے بعد انھیں مزید کسی تشریح کی ضرورت نہیں رہتی۔

میرا جی کے تنقیدی طریقے کی ناآسودگی کا احساس ''انتباہ'' کے تجزیے کے بعد اگر کسی اور نظم کے تجزیے سے ہوتا ہے تو وہ مختار صدیقی کی نظم ''ایک تمثیل'' ہے۔ چھوٹتے ہی وہ نظم کے محرک پر جا پہنچتے ہیں:

''اس نظم کے شاعر کو بظاہر موت اور بیاہ کی اس مماثلت سے تحریکِ شعری ہوئی ہے کہ پہلا دور ختم ہوا اور نئے دور کا آغاز ہے......''

تجزیہ آگے بڑھتا ہے تو وہ ''نفسیاتی پہلو'' کو ''غور کے لائق'' قرار دیتے ہیں، ہر چند کہ وہ ہیئت اور لغت کی پابندی کا ذکر کرتے ہیں مگر نظم کے اندران کی وجہ سے کیا فرق پڑتا ہے، اس کے بجائے نظم کی تحریک پر اپنی توجہ مبذول کر لیتے ہیں۔ چند ہی لمحوں میں وہ اس تمام معاملے کو یوں سمیٹ لیتے ہیں:

''امریکا کے تخیل پرست شاعر ایڈگر ایلن پو کی نظر میں دنیا کا سب سے زیادہ شعریت سے لبریز موضوع ایک حسین عورت کی موت ہے۔ اس نقطہ نظر سے بھی اس نظم کو دیکھا جا سکتا ہے...... ہاں، ایک بات کا خیال رہے، ممکن ہے اس نظم کی تمثیل دہری ہو، اس لیے ہمیں یہ بھی سوچنا ہے کہ موت کی تمثیل بیاہ ہے یا بیاہ کی تمثیل موت......''

اسلوب بھی عمدہ ہے او بات بھی دلچسپ۔ اگر نظم کی تشریح سے مخالف سمت سفر کو ذہن میں رکھیں...... تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نظم نے ان کو ایک نقطۂ آغاز یا diving board فراہم کیا اور اس کے بعد کا عمل کم و بیش ذہن کی آوارہ خرامی رہا کہ جسے انشائیے کے قریب قریب دیکھا جا سکتا ہے، اسی طرح قیوم نظر کی نظم ''خیالاتِ پریشاں'' کا تجزیہ یوں شروع کرتے ہیں:

''آریہ جب پہلے پہل ہندوستان میں پہنچے......''

اور بہت لمبا چکر کاٹ کر وہ نظم کی طرف آتے ہیں۔ اسی طرح فضل حسین کیف کی نظم ''تلاشِ نو'' کے تجزیے کا آغاز وہ اس طرح کرتے ہیں:

> ''اس نظم کے اچھے پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لیے ضروری ہے کہ سب سے پہلے آپ اور اہم اپنے ذہنوں کو تمام دنیوی آلائشوں سے صاف کر لیں۔ اس لیے نہیں کہ وہ آلائشیں کسی طرح کی ناخوشگوار خصوصیت رکھتی ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ ہمارے مقصد میں حارج ہو سکتی ہیں، ہمارا مقصد اس نظم کو سمجھنا ہے اس لیے ہمارے ذہن کو کسی ابتدائی انسان کا ذہن بن جانا چاہیے، جس کے سامنے غور کرنے کے لیے صرف قدرتی مظاہر ہیں یا اس کا اپنا دل جو اسے مختلف احساسات کے ذریعے سے مختلف قسم کی تحریکیں دیتا ہے......''

یہ سب اہتمام کس لیے؟ ایک ایسی نظم کے لیے جو آج ہمیں کوئی خاص متاثر نہیں کرتی۔ اس تجزیے میں شاعر کی قوتِ تخیل سے نہیں بلکہ شارح کی مختلیہ سے سابقہ پڑتا ہے جسے اب تک آوارہ خرامی کی عادت پڑ چکی ہے۔ اگر کوئی چیز اسے کچھ دیر ٹھہرنے کے لیے اکساتی ہے تو وہ قصہ کہانی ہے اور ہر نظم میں اسی کے حصول کی آرزو۔

جوش ملیح آبادی کی نظم ''تو اگر واپس نہ آتی......'' میں وہ یوں اڑان بھرتے ہیں:

> ''اس نظم کے الفاظ سے مفہوم تک پہنچنے کی کیفیت اس ہوا باز کے احساس سے ملتی جلتی ہے جو رات کے اندھیرے میں اپنے طیارے کو کسی ہوائی اڈے کے میدان میں اتار رہا ہو......''

کیا واقعی؟ اس موہوم احساس سے کیا اس نظم کی پرزور خطابت اور جوش کے اسلوب کی گھن گرج پگھل سکتی ہیں۔ کیا اس تجزیے کے بعد ہم نظم سے ملاقات کر سکتے ہیں؟ مگر میراجی اس سب

سے بے نیاز رواں ہیں:

'داسی کی طرح زمین پر پہنچ کر آس پاس کے جزئیات سے قصہ بنتا ہے۔قصہ یوں ہے......''

مگر قصہ یوں ہو یا دوں، اس سے نظم کو کیا حاصل ہونا ہے؟ ہمیں بہت کم اور میرا جی کو کچھ زیادہ۔میرا جی کو جوش کی اس نظم سے ایملی برانٹے کی بعض نظمیں اور پھر ''دورنگ ہائٹس'' یاد آتا ہے اور ان کے مطابق:

''اس ناول کے جذبۂ محبت کا گھنا، گرم جادو تو اس (نظم کے) تاثر سے بہت ہی ملتا جلتا ہے......''

دو اصناف اور دو مختلف کیفیات کی حامل تحریروں کو ٹکرانے کی لاحاصلی کے علاوہ ایملی برانٹے کے ناول پر شاید اس سے زیادہ برا وقت کبھی نہ آیا ہو۔اس مفروضہ مماثلت کی کوئی وضاحت بھی پیش نہیں کی جاتی۔ایملی برانٹے پر انھوں نے ''مشرق ومغرب کے نغمے'' میں مضمون بھی لکھا تھا، جس سے ہم یہ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ ناول کا تاثر پہلے سے میرا جی کے ذہن میں موجود تھا۔جوش کی نظم سے متاثر ہوئے تو یہ دنیا تاثر پہلے سے موجود تاثر سے ٹکرا گیا (جیسے شیشے سے شیشہ ٹکرا جائے)، شارح نے اس کو بیان کر دیا اور بس۔نقصان ایملی برانٹے کا تو ہوا، جوش ملیح آبادی بھی گزند سے محفوظ نہ رہ سکے اور ہم رہ گئے ہاتھ ملتے۔

احمد ندیم قاسمی کی ایک نظم کے ساتھ تو سمجھیے حد ہوگئی۔''پروازِ جنوں'' کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ یوں رقم طراز ہوتے ہیں:

''یہ نظم بظاہر ایک واقعاتی نظم ہے''

ابھی ہم اسی امر پر غور کر رہے ہیں کہ واقعاتی نظم کیا ہوتی ہے اور یہ نظم اس اصطلاح کے تحت کیسے کاربند ہو سکتی ہے، ہمیں یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ:

''لیکن بباطن ایک ایسی مثنوی ہے، ایک ایسی کہانی جس میں قصے کے کئی پہلو موجود ہیں''

تجزیے میں آگے جا کر اس نظم کے مختلف بندوں کا ذکر ہوتا ہے جس سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ یہ مثنوی نہیں ہے اور اگر میرا جی نے اسے مثنوی لکھا ہے تو اس میں موجود قصے کے حوالے سے۔ خیر احمد ندیم قاسمی کی نظم ہے، اس میں قصہ موجود ہو بھی سکتا ہے۔ مگر یہ قصہ میرا جی بیان کرنے بیٹھ جاتے ہیں:

''ایک واقعہ کا ذکر ہے کہ احمد ندیم قاسمی، اس نظم کا شاعر، کسی گاؤں میں جا پہنچا۔ اس شاعر کی ذہنیت رومانی تھی......''

قاسمی صاحب کا ذکر ہے، کہیں یہ گاتھک طرز کا یا ڈراؤنا افسانہ تو نہیں؟ میرا جی نے قاسمی صاحب کو افسانہ بنا دیا، یہ جسارت تو منٹو سے بھی نہ ہو سکی جو پے در پے خط لکھ کر قاسمی صاحب کو شعر وافسانے کے لیے اکساتا رہا۔ یہی غنیمت ہے کہ قاسمی صاحب کے گرد یہ افسانہ منٹو نے تیار نہیں کیا، میرا جی نے کیا اور میرا جی کا یہ افسانہ ہر سمت میں چلتا ہے، نظم کے سوا۔ اس نظم میں اس کے لیے چوتھا کھونٹ ہے، جس طرح جانے کی منادی۔ نظم کے متوازی کوئی واقعہ تراشنے پر جوناتھن کلر کا حوالہ یاد آتا ہے۔ مختصر نظم کے conventions کی نشان دہی کرتے ہوئے اس نے لکھا ہے:

"Even in poems which are ostensiby presented as personal statements made on particular occasions, the conventions of reading enable us to avoid considering that framework as a purely biographical matter and to construct a referential context in accordance with demands of coherence that the rest of the poem makes."

اگر کلر کی بات پر اعتبار کیا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس نظم میں جو کرنے کی بات تھی وہ میرا جی نے نہیں کی اور جو نہ کرنے کی بات تھی وہ کرتے چلے گئے۔

انشائیے کے انداز کے عمومی بیانات کو چھانٹ کر الگ کیا جائے تو میرا جی کے ان تجزیوں میں سے جو دو ایک چیزیں ہمارے پاس باقی رہ جاتی ہیں ان میں بار بار تکرار کے اعادے کا حامل، نظم میں قصے کا تصور سب سے پہلے سامنے آتا ہے۔ قصے کے لحاظ سے افسانہ نگاروں کو یہ سمجھ کر خوش نہیں ہونا چاہیے کہ جیسے میرا جی نے قصہ گوئی کی برتری تسلیم کر لی، یا پھر اسے ایک آفاقی انسانی صفت قرار دیتے ہوئے شاعری کی ساخت پرداخت میں بھی کارفرما دیکھ لیا۔ قصہ گوئی کی اپنی اہمیت مسلم، لیکن یہاں اس لفظ سے میرا جی ایک خاص مفہوم مراد لے رہے ہیں۔ قصہ ان کے نزدیک افسانویت کا حامل یا فکشن ہی نہیں ہے بلکہ میرا جی اس سے زندگی کے واقعات کا وہ سلسلہ، واقعات کی جزئیات مراد لے رہے ہیں جو شاعر کے تخیل میں آ کر نظم کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں۔ میرا جی کے ہاں اس لفظ کو افسانہ یوں نہیں سمجھا جا سکتا کہ ایک فنی artifact کے طور پر افسانہ بھی نظم کی طرح اپنے محرک سے فاصلے پر ہے، بذاتِ خود محرک یا stimulus نہیں ہے۔ افسانے یا نظم سے بھی پہلے میرا جی اس وقوعے کو دیکھنا اور پرکھنا چاہتے ہیں جو آگے چل کر ادبی تخلیق کی صورت میں ڈھل جائے گا۔ اس کو ہم آج کل کی مروجہ تنقیدی زبان میں ''واقعیت'' قرار دے سکتے ہیں۔ نظم اور غزل کے امتیاز پر مضمون لکھتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی نے واقعاتی بیان کی وضاحت اس طرح کی ہے:

''حقیقی اشیاء و واقعات کا ایسا بیان جس میں ان کو پہچان لینا ممکن ہو......''

اور غزل و نظم میں انھوں نے تفریق کی ہے کہ غزل غیر واقعیت کی شاعری ہے اور روزمرہ زندگی کے تجربات کو استعارے کے طور پر بیان کر سکتی ہے۔ جبکہ نظم واقعاتی بیان کے بغیر چل نہیں سکتی۔ جدید نظم میں بعض شعراء واقعیت سے صرفِ نظر کر کے استعارے سے نظم کا تار و پود قائم کر

رہے ہیں۔ جدید نظم میں استعارہ سازی بنیادی اہمیت کی حامل ہے اور اس کے بارے میں مختلف اپروچز ان شاعروں کی شناخت کا وسیلہ، لیکن میرا جی کو استعارے سے کہیں زیادہ اس واقعیت یا ان کی coinage کے مطابق، قصے سے دلچسپی رہی ہے۔ کسی بھی نظم کے تجزیے میں وہ اس کے پس پشت قصے کے واقعات پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں اور نظم کے استعاروں یا نظم کی ساخت پر برائے نام۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ محمد حسن عسکری کی تشخیص کے مطابق میرا جی بھی استعارے کے اس خوف میں مبتلا ہوں کہ جس میں انھوں نے سو سال سے نسلوں کی نسلوں کو مبتلا پایا تھا (عسکری صاحب نے ایک جگہ میرا جی کی ''اس نظم میں'' کے طریقِ کار پر بھی فقرہ کسا ہے کہ کسی نے لکھا، سڑک بن رہی ہے اور اس میں نو جوانوں کی نفسیاتی الجھنیں دریافت کر لی گئیں۔ سڑک بن رہی ہے والی نظم سلام مچھلی شہری کی تھی اور ظاہر ہے کہ اس میں میرا جی کو نظم کے سوا اور بہت کچھ نظر آ گیا ہے)۔ اپنی تمام تر جدت کے باوجود میرا جی بھی مولانا حالی کی معنوی اولادوں میں سے ایک تھے اور انھوں نے کلاسیکی روایت کے اس انقطاع کو ورثے میں پایا تھا جسے حالی اور آزاد نے باضابطہ برپا کیا تھا۔ حالی کے اصولوں پر کاربند نہ ہوتے ہوئے بھی وہ حالی کی بناء کردہ تبدیلی کو یکسر ختم (un-do) نہیں کر سکتے تھے۔ شاعری میں میرا جی نے اپنے اردگرد بہت سے دفاعی نظام تعمیر کر رکھے تھے ...... جو ان کی ذاتی دیو مالا کے طور پر ان کی شاعری میں آتے تھے اور بسا اوقات استعارے کی جگہ لے لیتے اور جو جذبے وعقل کی تشریح کی زد میں آنے والی شاعری سے غرض۔ شعری استعارے کے بجائے جزئیات اور محاکات کی باز آفرینی سے میرا جی اس وقوع تک پہنچنا چاہتے ہیں جو شاعری کا سبب بنا۔ اپنی دلچسپی کے اس محور کے لیے قصے کے لفظ کا استعمال محدود سہی لیکن میرا جی کے ہدف سے دور بھی نہیں۔ فکشن کے روسی ہیئت پرست نقادوں کی اصطلاح میں میرا جی کو نظم میں fabula نظر آ جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ sjuzet سے منھ موڑ لیتے ہیں۔ آخر کو اس نظم میں اتنا ہی افسانہ نظر آ جائے گا جتنا قصہ ہے۔ مگر نظم کی تلاش میں قصہ گوئی کی طرف

روئے سخن کیوں ہو؟ بیسویں صدی کے ممتاز امریکی شاعر والس اسٹیونز (جسے بعض نقادوں نے ٹی ایس ایلیٹ کے فکری مدمقابل کے طور پر پیش کرنے میں غیر ضروری اہتمام کیا ہے) کے الفاظ میں:

Poetry is the supreme fiction, madamme.

Take the mroal law and make a have of it

And from the nave build haunted heaven.

اسٹیونز جہاں تخیل کو ''زمین کا لازمی فرشتہ'' قرار دیتا تھا وہاں ''سپریم فکشن'' کو اپنے تنقیدی، فکری نظام میں مرکزی اہمیت دیتا تھا۔ امریکی شاعری کی تاریخ بیان کرتے ہوئے ہاروے پیئرس نے اسٹیونز کے آخری دور کی تحریروں کے بارے میں لکھا کہ:

"Even if Stevens' later writing is not quite poetry, we must attend closely to it. Perhaps it is some thing beyond peotry. In any case, it is, for good and for bad, one of the most elaborate apologies for poetry conceived in modem times, more important, it is as a consequence one of the most elaborate apologies for man."

شاعری کے بیان سے انسان کے بیان تک ...... یہی بات میرا جی پر بھی صادق آتی ہے اگر چہ وہ اسٹیونز سے کینڈے کے شاعر تھے۔ اسٹیونز کے بارے میں یہ رائے میں نے جدید شاعری اور روایت پر کلی اینتھ بروکس کی کتاب سے نقل کی ہے۔ بروکس نے اسٹیونز کی ہی ایک نظم سے اپنی مشہور کتاب The Well-Wrought Urn کا عنوان حاصل کیا تھا اور اسٹیونز ان اہم

شعراء میں سے ایک تھا کہ جن کے تجزیاتی مطالعے کے ذریعے امریکا میں ''نئی تنقید'' کو ایک دبستان کے طور پر فروغ حاصل ہوا اور اسی کے تحت فن پارے یا نظم کو معروضی حقیقت (objective) کے طور پر دیکھا گیا جو اپنے آپ میں خود مکتفی ہے، سیاسی و سماجی سیاق اور سوانحی تفصیلات کا مرہونِ منت نہیں۔ کسی ادبی متن کے اس نوع کے مطالعے کا طریقہ میراجی سے کوسوں دور ہے۔

نئی تنقید کے داعی ''متن کے مطالعے'' یا colse reading کے قائل ہیں اور کلی اینتھ بروکس نے ایک جگہ وہ حالات بھی گنوا دیے ہیں جن کے تحت ایسے مطالعے کی شرائط پوری نہیں ہوتیں:

"Our twentieth-century tendency to stress the poem rather than the poet has a bearing upon the "close reading" that has been so much praised and berated in our time. Close reading is properly a function of a concern for literary structure. So long as the emphasis is on the poet's personality rather than on his craftsmanship, on his sincerity rather than on his solution of an artistic problem, on the intensity of his emotions or his commitment to a cause rather than on the structure of meanings that he has realized in the poem, there is not likely to be much "close reading" as we now know it..."

امریکا کی یہ ''نئی تنقید'' بھی گھستے گھستے چار پیسے کی دونی رہ گئی، مگر اب ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ اس نظم میں اس طرح کے مطالعے کا فقدان ہے۔

میرا جی کے زمانے سے لے کر اب تک نظم کا مطالعہ اسی مخالف سمت سے فروغ پا تا رہا ہے۔ میرا جی کا ہم عصر آئی اے رچرڈز انگریزی تنقید میں مطالعے کے طریقے میں ایسی تبدیلیوں کا بنیاد گزار تھا اور اس نے واشگاف طور پر اعلان کر دیا تھا:

"It is never what a poem says which matters, but waht it is."

نظم کا یوں ''ہونا'' یا نظم کی is-ness میرا جی کی دسترس سے دور دور ہی رہے۔ اس سے فرق کیا پڑا، یہ دیکھنے کے لیے کسی عام سی مثال سے مدد لی جا سکتی ہے۔ شاعر اور نقاد جان وین (John Wain) نے ۱۹۵۵ء میں انگریزی کی بعض اہم اور نمائندہ نظموں کے تجزیوں پر مشتمل کتاب ترتیب دی تھی جو Interpretations کے نام سے شائع ہوئی۔ مختلف نقادوں کے یہ تجزیاتی مضامین اس سے پہلے ایک رسالے میں سلسلے وار شائع ہوئے اور مختلف نقطہ ہائے نظر اور مکاتیب فکر سے تعلق رکھنے والے نقادوں نے اپنے اپنے طور پر ''اس نظم میں'' کے مماثل تجزیاتی تنقید کی عملی مثالیں فراہم کیں۔ یہ سب ''متن کے مطالعے'' تھے، close reading کے نمونے کہ جن میں تمام تر تنقیدی کاوش، نظم کے متن کے فراہم کردہ چوکھٹے کے اندر نظم کے لفظ و بیان سے قریب رہ کر رہ گئی تھی۔ نظم کے مطالعے کا یہ طریقہ ہمارے ہاں رائج نہ ہو سکا، گو کہ رسالوں میں نظموں کے تجزیے باقاعدگی سے چھپتے رہے ہیں۔ مگر نظم کی معنی آفرینی سے بڑھ کر ہمارے تجزیہ نگاروں کی loose sally of the mind کا اظہار ہوتا ہے۔

محولہ بالا کتاب کے پہلے ہی مضمون میں اے ایلوار یز نے شیکسپیئر کی نظم The Phoenix and the Turtle کا تجزیہ کرتے ہوئے اس نظم کی مشکلات کا ذکر کرتے ہوئے، جو اس کے خیال میں شاعر کے فنی مقصد کے تابع ہیں، وہ اس کے مطالعے کے چار مختلف اپروچز کی نشان دہی

کی ہے کہ جن سے نظم کی تشریح کی جا سکتی ہے مگر ان علیحدہ علیحدہ طریقوں کے نقائص بیان کرنے سے پہلے وہ اس عمومی سوال سے بریت کا اعلان کرتا ہے کہ نظم کے معنی کیا ہیں۔ وہ نظم کی معنویت کے بجائے خود نظم پر زور دیتا ہے اور رچرڈز کا حوالہ دیتے ہوئے چند جملوں میں اپنی بات کی وضاحت کر دیتا ہے جو مجھے بجائے خود ایک اصول معلوم ہوتی ہے:

"To criticize a poem closely is to understand and then to describe. It is an act of imaginative sympathy. On this the relevance and accuracy of the criticism rests. The elements of a poem - and its symbolic "meanings" is one - are like traits of characters, they can be isolated for convenience and clarity, but they exist only as parts of the whole."

نظم کی نامیاتی وحدت کا تاثر میرا جی کے تجزیے میں غائب ہو جاتا ہے۔ وہ نظم کو تخلیقی اور مکمل اکائی کے طور پر دیکھنے کے بجائے ایسی مصنوعی شے کے طور پر دیکھتے ہیں کہ جس میں سے اس کے اجزاء یا خام مواد علیحدہ کر کے نکالا جا سکتا ہے۔ نظم کے دروبست میں دراصل انھیں اس تجربے کی تلاش ہے جسے شاعر نے نظم میں ڈھال دیا، خود نظم کی سعی و جستجو نہیں۔ ظاہر ہے کہ نظم کا موجودہ قائم ہونا پہلی شرط ہے۔ اگر نظم موجود ہے تو اس کے اجزاء بھی اس کے کل میں شامل ہو گئے ......اور نظم کا یہ ساختہ توڑے بغیر ان اجزاء تک رسائی نہیں ہو سکتی اور میرا جی اس نظم میں ایسا ہی کرنے پر تلے رہتے ہیں۔ ناقد کے طور پر یہی ان کا سب سے بڑا نقص (deficiency) بن جاتا ہے جو ان کی تنقید کو نظم سے دور رہنے تک وسعت دیتا ہے اور نظم تک آتے آتے محدود کر دیتا ہے۔

نظم بطور ایک ساختیے کے، اس سے کہیں زیادہ دلچسپی میرا جی کو شاعر کے اس تجربے (peotic experience) سے تھی جو نظم بن جاتا ہے۔ وہ اس تجربے کو شاعر کی زندگی کی واقعیت سے پیدا ہونے والی نفسیاتی واردات سے یہ شغف خود میرا جی کی اپنی افتادِ طبع کا مظہر کیوں نہ ہو، یہ تنقیدی طریقِ کار نہیں بن سکتا۔ سلام مچھلی شہری اور محمود جالندھری کی نظموں تک تو بمشکل مگر بعد میں لکھی جانے والی نظموں کے لیے یہ طریقہ ذرا بھی کارآمد نہیں ہو سکتا۔ میرا جی کے اس انتخاب میں شامل ہونے اور تجزیے کی صورت میں داد پانے والے شاعر ن م راشد کی شاعری کا سفر دیکھیے۔ ''سلیماں سر بزانو اور سبا ویراں'' اور ''میر ہو، میرزا ہو، میرا جی ہو......'' جیسی نظمیں اس نوع کے تجزیے کی سزا وار نہیں ہو سکتیں۔ شاعری کا تجربہ جو بھی رہا ہو، اب ان نظموں کو بطور ایک مکمل ساختے کے ہی دیکھا اور پڑھا جا سکتا ہے۔ میرا جی کے ایک اور نظر کردہ شاعر اختر الایمان (مگر وہ اس نظم میں شامل نہیں ہیں) کے ادبی سفر کے نقطۂ عروج کے طور پر جو نظمیں ہمیں ملتی ہیں...... ''ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر'' اور ''اپاہج گاڑی کا آدمی''...... کیا ان کو محض نفسیاتی واردات کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے؟ نفسیاتی واردات سے یہ شغف ہمیں دورِ جدید کے بعض اچھے اور اہم شاعروں کی فنی تحسین سے بھی محروم کر دے گا۔ منیر نیازی کی شاعری کے بڑے حصے کو نفسیاتی توجیہہ کے ذریعے پوری طرح سراہا نہیں جا سکتا۔ ساقی فاروقی کی نظم ''مکڑا'' اور فہمیدہ ریاض کے ''بدن دریدہ'' کی نظموں میں تجربے کو زیادہ اہمیت حاصل ہے یا مکمل نظم کو، چاہے اس کے پیچھے تجربہ جو بھی رہا ہو اور پھر افضال احمد سید، ثروت حسین اور عذرا عباس کی شاعری ہم کیسے پڑھیں گے؟

میرا جی ان سوالوں کے اٹھنے سے پہلے ہی محفل سے رخصت ہو چکے تھے۔ ان کو دراصل تخلیق کے اس سلسلہ اور عمل (creative process) سے دلچسپی تھی جس کے تحت شاعر اپنا کام کرتا ہے اور نظم کے بجائے نظم لکھنے کے عمل نے خود ان کی شاعری کو خاصی گزند پہنچائی۔ اسی لیے شاعری کی تنقید، فی الواقع پوری زندگی کی تنقید بن جاتی ہے۔ اس بات کو میرا جی جانتے تھے لیکن شاید اتنی

اچھی طرح نہیں جتنا والس اسٹیونز، جس کے الفاظ مجھے رہ رہ کر یاد آتے ہیں:

... more urgent proof that the thoery

Of poetry is the theory of life,

As it is in the intricate evasions of as,

In things seen and unseen, created from nothingness

ماخذات

۱۔ رشید امجد، ڈاکٹر، ''میراجی کا خاندان، سوانحی حالات، شخصیت''، مشمولہ ''میراجی شخصیت اور فن''، نقش گر پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۰۶ء

۲۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''میراجی: چند یادیں، چند تاثرات''، مشمولہ ''سویرا''، ۱۰-۱۱

۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''میراجی کو سمجھنے کے لیے''، مشمولہ ''میراجی: ایک مطالعہ''، مرتب: ڈاکٹر جمیل جالبی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۹ء

۴۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''میراجی کی اہمیت''، مطبوعہ ''اوراق''، لاہور، سال نامہ، ۱۹۶۷ء

۵۔ مظفر علی سید، ''میراجی کے گیت''، مشمولہ ''میراجی: ایک مطالعہ''

۶۔ جیلانی کامران، ''میراجی''، مطبوعہ ماہنامہ ''ادبِ لطیف''، لاہور، شمارہ ۴-۵، جلد: ۱۷، ۱۹۶۵ء

۷۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، ''میراجی کی شاعری میں آرکی ٹائپل پیٹرن''، مطبوعہ ''ماہِ نو''، جنوری ۱۹۸۷ء

۸۔ اکرام قمر، ''میراجی کی آخری تحریریں''، مطبوعہ ماہنامہ ''ادبی دنیا''، لاہور، مئی ۱۹۵۰ء

۹۔ ارشاد متین، ''جدید نظم اور میراجی''، مطبوعہ ''ماہِ نو''، جنوری ۱۹۸۷ء

۱۰۔ سہیل احمد، ''چارلس بودیلیئر اور میراجی: مماثلتیں اور اختلافات''، مطبوعہ ''تخلیقی ادب''، شمارہ ۶، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد، جون ۲۰۰۹ء

۱۱۔ شفیق انجم، ڈاکٹر، ''ن م راشد اور میراجی کا تصورِ مشرق: تقابلی مطالعہ''، مطبوعہ ''تخلیقی ادب''، شمارہ: ۴، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد، جنوری ۲۰۰۷ء

۱۲۔ فہمیدہ تبسم، ڈاکٹر، ''میراجی اور ن م راشد کے کلام میں 'عورت' بطور موضوع''، مطبوعہ ''تخلیقی ادب''، شمارہ: ۴، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد، جنوری ۲۰۰۷ء

۱۳۔ ق۔ب، '''سمندر کا بلاوا': تجزیاتی مطالعہ''، مشمولہ ماہنامہ ''فنون''، لاہور، جلد: ۱۷، شمارہ ۱۱، ۱۲، نومبر، دسمبر ۱۹۸۲ء

۱۴۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، '''سمندر کا بلاوا': ساختیاتی مطالعہ''، مطبوعہ ''سمبل''، راولپنڈی، شمارہ ۵، ۲۰۰۷ء

۱۵۔ صلاح الدین احمد، ''میرا جی کی نثر''، مشمولہ ''میرا جی: ایک مطالعہ''

۱۶۔ سید وقار عظیم، ''میرا جی تنقید''، مشمولہ ''میرا جی: ایک مطالعہ''

۱۷۔ جابر علی سید، ''میرا جی اور عملی تنقید''، مشمولہ ''ماہ نو'' چالیس سالہ مخزن، جلد اوّل، ادارہ مطبوعات پاکستان، ۱۹۸۷

۱۸۔ آصف فرخی، ''اس نظم میں قصہ کیا ہے! میرا جی؟''، مطبوعہ ''نقاط''، شمارہ ۵، دسمبر ۲۰۰۷ء

محمد ثنا اللہ ثانی ڈار، میرا جی (۲۵۔مئی ۱۹۱۲ء تا ۳۔نومبر ۱۹۴۹ء) کا شمار جدید اردو شاعری کے بنیاد گزاروں میں ہوتا ہے۔میرا جی کی شاعری، ان کی تنقید، ان کے ترجمے اردو ادب میں بعد از اقبال ادبی منظرنامے میں انتہائی اہمیت کے حامل ہیں۔ہماری کم نصیبی کہ ہم نے میرا جی پر اس طرح توجہ نہیں دی جس کا وہ بجا طور پر استحقاق رکھتے تھے۔لوحِ ایام پر میرا جی کے ابد کنار قلم سے بنائے ہوئے زرکار نقوش 'اک نئی صبح حقیقت کا پتہ دیتے ہیں' سو ہم پر واجب آتا ہے کہ ہم اس جہانِ تازہ کی بشارت سنانے والے کی خدمات کا کُھلے دل سے اعتراف کریں۔

اردو کے ممتاز محقق اور میرا جی پر اختصاصی مطالعہ رکھنے والے سکالر ڈاکٹر رشید امجد اور ان کے رفیقِ کار، شاعر اور نقاد ڈاکٹر عابد سیال نے بڑی محنت اور توجہ سے مقتدرہ کے لیے پیشِ نظر کتاب مرتب کی ہے۔